PIOTR METZ

VOO VOO

DZIEŃ IDOBRY WIECZÓR



Plik jest zabezpieczony znakiem wodnym

PIOTR METZ



IDZIEŃ I DOBRY WIECZÓR

WARSZAWA 2016

Koncepcja książki i okładki, współpraca merytoryczna: **Paweł Walicki**
Redakcja: **Paweł Goźliński**
Korekta: **Teresa Walczak**
Projekt okładki: **Anna Figatowska**
Projekt graficzny i przygotowanie do druku: **Paweł Panczakiewicz**
Projekt logo Voo Voo: **Bartek FISZ Waglewski**
Fotoedycja: **Paweł Walicki, Monika Stępniewska**
Koordynacja projektu, współpraca merytoryczna: **Joanna Cieślewska**
Zdjęcie na okładce: **Sebastian Pańczuk**
Zdjęcie P. Metza: **Grzegorz Skowronek/Agencja Gazeta**
Konsultacja kalendarium i dyskografii: **Maciej Proliński**

WYDAWCY:

Wydawnictwo Agora
ul. Czerska 8/10
00-732 Warszawa

ART2 Music
ul. Wałbrzyska 3/5
02-739 Warszawa

© Wydawnictwo Agora 2016
© ART2 Music 2016
© Piotr Metz 2016

Wszelkie prawa zastrzeżone
Warszawa 2016

ISBN: 978-83-268-1938-4 (EPUB), 978-83-268-1939-1 (MOBI)



Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy, abyś przestrzegał praw, jakie im przysługują. Jej zawartość możesz udostępnić nieodpłatnie osobom bliskim lub osobiście znanym. Ale nie publikuj jej w internecie. Jeśli cytujesz jej fragmenty, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. A kopiując ją, rób to jedynie na użytek osobisty.

Szanujmy cudzą własność i prawo!
Polska Izba Książki

Konwersja publikacji do wersji elektronicznej


publio

Spis treści

WSTĘP

Wojciech Waglewski

- VOO VOO
- JAROCIN
- KONCERT
- ORKIESTRA
- WŁASNY TON
- MENEDŻEROWIE
- ŁOBI JABI
- ZAPŁACONO
- JUBILEUSZ
- NAJLEPSZY ZESPÓŁ NA ŚWIECIE
- MĘSKIE GRANIE
- STOPA
- DOBRY WIECZÓR

Mateusz Pospieszalski

- DWA BIEGUNY
- WOLNOŚĆ

Karim Martusewicz

- BAJKA, NIE HISTORIA
- STAN UMYSŁU

Michał Bryndal

- WEJŚĆ W CZYJEŚ BUTY
- SPUSZCZONY ZE SMYCZY

Dyskografia

Kalendarium

Fotografie

Nie potrafię sobie przypomnieć, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem Voo Voo na żywo. Chyba to był Kraków. A może katowickie „Odjazdy" w Spodku? Jedno pamiętam na pewno: to było Voo Voo pokolorowanej folkowymi inspiracjami, szalonej i energetycznej epoki „Łobi jabi". Zespół, który trzeba oglądać na żywo, żeby zrozumieć – nie, raczej poczuć – jego pulsujące życie, jego niewygasającą energię i jego długowieczność. Bowiem Voo Voo, bez względu na moment, w którym się znajduje, bez względu na to, czy akurat bliżej mu do rocka, jazzowego rozimprowizowania czy fascynacji muzyką świata, zawsze gra muzykę, która unosi.

Ale zanim zobaczyłem Voo Voo na scenie, były winyle, wcale nie podpisane jeszcze charakterystycznym logo Voo Voo. Bo przecież cała historia zaczyna się od wciąż kultowego dla mnie albumu „I Ching", na którym Wojtek Waglewski po latach podróży z Osjanem wrócił do elektrycznego, rockowego grania. Potem były „Świnie" kwartetu Morawski, Waglewski, Nowicki, Hołdys, z którego – już bez Hołdysa – wyłonił się pierwszy skład Voo Voo. A w końcu pierwsza płyta zatytułowana tak jak zespół, która stała się dowodem na to, że rockowy boom lat 80. w Polsce posługiwał się własnym, oryginalnym językiem. Mijały lata, na moim gramofonie lądowały kolejne albumy firmowane przez Waglewskiego i spółkę – od pierwszej koncertowej płyty nagranej w Stodole przez „Sno-powiązałkę" po „Zespół gitar elektrycznych"

z finałowym, fenomenalnie zinterpretowanym „Riders on the storm" – a we mnie wciąż rosła świadomość, że mam do czynienia z absolutnie osobnym zjawiskiem, nieporównywalnym z niczym, co działo się dookoła na naszej scenie.

Oczywiście, kiedy myśli się o Wojtku Waglewskim i jego muzycznej drodze – od grania w klubach studenckich przez żywot muzyka sesyjnego, członka mitycznej grupy Osjan po Voo Voo – nasuwają się dziesiątki nazwisk i inspirujących go zjawisk. Od Milesa Davisa i Johna Coltrane'a, przez hinduską ragę, nowojorski nuu jazz po azerski mugham i jego mistrza Alima Qasimova. Ale w tym gąszczu inspiracji, mimo dokonywanych z płyty na płytę ostrych zwrotów i stylistycznych wolt, Voo Voo zachowuje niemożliwy do zatarcia styl. Jego kulminacją – nie tylko moim zdaniem – jest mocno pojechana płyta „Oov Oov", która z uwagi na wydawnicze związki z moim rodzinnym Krakowem była pierwszą, której dotknąłem wcześniej, jeszcze na etapie jej powstawania. Być może dlatego to do dziś mój ulubiony album Voo Voo i jedna z najważniejszych dla mnie płyt polskiego rocka.

Ale Voo Voo to nie tylko muzyczny fenomen. To również – jak żartuje, choć chyba nie do końca, Wojtek Waglewski – najlepszy zespół świata. Bo tworzą go – i zawsze tworzyły – wybitne i absolutnie samowystarczalne osobowości. Każda z nich poza swoją rolą w Voo Voo tworzy własny, wielowymiarowy muzyczny wszechświat. Zebrane razem budują w studio, a przede wszystkim na scenie, jeszcze inną, wyjątkową pod każdym względem jakość. Miałem okazję poznać ich wszystkich. Mateusza Pospieszalskiego i jego brata Janka, kiedy jeszcze grał w Voo Voo na basie. Stopę, czyli Piotra Żyżelewicza, który choć był punkowcem z urodzenia, świetnie się również odnalazł w VooVoo-owskich szaleństwach. No i Wojtka Waglewskiego, od którego

nieustannie obrywałem za to, że wolę Beatlesów niż Rolling Stonesów. Tylko co do Doorsów panowała między nami zgoda.

Wkrótce moje relacje z klanem Waglewskich zacieśniły się. Najpierw Fisz został radiowcem w prowadzonej wówczas przeze mnie Radiostacji, a parę lat później syn z wraz ojcem stali się moimi radiowymi kolegami. Zresztą nie tylko radiowymi. Z Waglewskim i fantastycznymi, utalentowanymi ludźmi, których zawsze przyciąga jak magnes, przyszło mi pracować wiele razy. Najlepiej wspominam mocno ekumeniczne kolędowanie w krakowskim kościele oo. Franciszkanów, gdzie z bliska miałem okazję przyglądać się niesamowitemu, tryskającemu nieposkromioną energią Mateuszowi Pospieszalskiemu. Był tam również Stopa, którego milczący spokój i uśmiech w reakcji na wieczne docinki kolegów zapamiętam na zawsze. Ale nie ma już Stopy, a jego odejście bodaj jedyny raz w 30-letniej historii postawiło pod znakiem zapytania dalsze istnienie Voo Voo. Jednak zespół przetrwał, a w jego składzie – który już wcześniej, po rozstaniu się Janka Pośpieszalskiego z Voo Voo, uzupełnił Karim Martusewicz – pojawił się nowy perkusista. To Bryndu – Michał Bryndal, który podobnie jak Karim ma jazzowe wykształcenie i temperament. Obydwaj, choć w różnym czasie, wnieśli do zespołu potężną dawkę świeżej energii i świeżej krwi. Również dzięki nim Voo Voo wciąż mnie zaskakuje kolejnymi albumami i muzycznymi projektami. Ale przede wszystkim fenomenalnymi piosenkami. Aż trudno uwierzyć, to się właściwie rockowym zespołom nie zdarza, że po trzydziestu latach wspólnego grania tworzą przepiękny, może najpiękniejszy w całej swojej historii utwór. A tak jest z „Gdybym" pochodzącym z ostatniego jak dotąd VooVoo-owskiego albumu „Dobry wieczór". Nic dziwnego, że nie mogę się doczekać, czym Voo Voo jeszcze zawróci mi w głowie.

Tak, mam świadomość, że jestem niepoprawnym fanem zespołu Voo Voo. Wiem, jak bardzo szanuję i nieustannie podziwiam bezprecedensowe artystyczne historie klanów Waglewskich i Pospieszalskich. Dlatego jestem nieidealnym i mocno nieobiektywnym autorem biografii założonego przez Wojtka Waglewskiego 30 lat temu zespołu. Jednak rozmowy z obecnymi członkami Voo Voo, wiele wspólnie spędzonych godzin, tylko utwierdziły mnie w przekonaniu, że Voo Voo to nie tylko rockowa kapela. To również fantastyczna historia o ludziach, którzy zakochali się we wspólnym graniu. Ja tylko pomogłem im tę historię opowiedzieć.

Piotr Metz, Nowy Jork,
15 listopada 2016 r.


WOJCIECH
WAGLEWSKI



VOO VOO

PIOTR METZ Początek Voo Voo to...

WOJCIECH WAGLEWSKI Bardzo łatwo zlokalizować ten moment. A właściwie płytę. Nagrał ją w 1985 roku zespół efemeryda z własnym składem w nazwie: Waglewski, Morawski, Nowicki, Hołdys. Nosiła tytuł „Świnie". Wojtek Morawski nazwał to rockowym kabaretem. Poniekąd słusznie.

Kabaret?

Hołdys nosił nawet okulary przypominające maskę zomowca. „Świnie" to był rodzaj takiej nieco kafkowskiej ponurej groteski, pokazania tego, co działo się w tym czasie w naszym pięknym kraju, w nieco przerysowanym obrazku. Utwory były mocno pozapinane, bardzo ściśle podporządkowane temu przekazowi. Poza tym dla każdego z nas ten zespół znaczył coś innego. Zbyszka Perfect mocno już zmęczył, chciał stworzyć coś nowego. Szukaliśmy wszyscy nowych środków wyrazu, ale każdy gdzie indziej. W końcu zgubiły nas, myślę, nasze egoizmy. Mimo to

wspominam ten okres jako bardzo twórczy, choć burzliwy. Ja zaś wróciłem do gitary elektrycznej i rock and rolla.

Zaraz, zaraz, po kolei. Najpierw musimy wyjaśnić, dlaczego właściwie przestałeś na niej grać. Twoja pierwsza gitara była przecież elektryczna. Wspominałeś w wywiadzie z Katarzyną Bielas, że kupił ci ją ojciec. Ale była raczej narzędziem tortur, a nie instrumentem.

Tak, samba, produkt fabryki rowerów w Bydgoszczy. Ale chociaż nie stroiła, coś się tam na niej nauczyłem, skoro zaczęto mnie, licealistę, zapraszać do zawodowych zespołów. Grałem wtedy w zespole Rh – ze Zbyszkiem Hołdysem w składzie. Wtedy miałem już czeską jolanę „Hurricane" wzorowaną na Fenderze Stratocaster. Ale oczywiście moim marzeniem był Gibson Les Paul. Kiedy Marek Bliziński – jako pierwszy w Warszawie – przywiózł sobie takiego gibsona, wszyscy chcieli chociaż go dotknąć, choć chwilę popróbować... Ta gitara śniła mi się po nocach. Teraz – z przerwami – jestem wierny Les Paulowi. Ale prawdę mówiąc, gdy zacząłem udzielać się w zespołach, umiałem ledwie kilka chwytów z podręcznika. Najważniejsze lekcje polegały na słuchaniu zachodniego rocka i podsłuchiwaniu najlepszych gitarzystów. Starałem się jednak nigdy ich nie kopiować, nie uczyłem się na pamięć cudzych solówek.

Po Upływie Czasu, Fatum, Zen, Nirwana. Te zespoły miały mocno patetyczne nazwy.

To delikatnie powiedziane. Były dość kabotyńskie... To przywilej wieku. Miały jednak pewną historię... Po Upływie Czasu zostało wymyślone na kolanie jako dość dowolne nawiązanie do ukochanej wtedy przeze mnie grupy Ten Years After w momencie, w którym po pobycie w ZSRR dostaliśmy zakaz

występowania pod nazwą Zen. Ta nazwa z kolei wynikała z mojej dość naiwnej i powierzchownej fascynacji buddyzmem i Orientem w ogóle.

Jak już wspomniałem, ta zamiana została wymuszona naszym wyjazdem w 1971 roku na trzy duże koncerty do ZSRR. Stało się to przypadkiem. W ostatniej chwili wskoczyliśmy na zastępstwo chorej pieśniarki z klubu Medyk – Joli Marciniak – i uzupełniliśmy reprezentację klubu zaproszoną przez jakąś tamtejszą organizację studencką.

No więc trafili do ojczyzny socjalizmu długowłosi młodzieńcy w zmontowanym naprędce, typowo rockowym składzie, z anglosaskimi kawałkami w rodzaju „Feelin' Alright". Publiczność była wygłodniała takiej muzyki, szalała, wpadała w trans. To była naprawdę ekstaza, która spowodowała przerażenie opiekunów z Komsomołu, a w konsekwencji notatki służbowe, i po powrocie do kraju dowiedzieliśmy się, że na pięć lat odbierają nam paszporty. Zespół Zen dostał też zakaz występów.

A jeśli chodzi o patos, to mnie też się zdarzały takie patetyczne ciągoty. Kiedyś napisałem czterdziestominutową straszliwie nudną rockową suitę z cytowaną balladą „Rosemary's baby" Komedy śpiewaną przez Nataszę Czarmińską. Zaprosiłem też Michała Urbaniaka, który był moim idolem. Zagrał na skrzypkach. Urbaniak przez jakiś czas był moim mentorem. Odwiedziłem go kiedyś w domu tuż przed ich z Ulą wyjazdem do Stanów, słuchaliśmy płyt, opowiadał mi z entuzjazmem o nowym jazzie elektrycznym, Hancocku, Zawinulu, Milesie... byłem w niebie.

Widać, że już wtedy miałeś skłonności do przekraczania gatunkowych granic, co jest do dziś wyznacznikiem muzyki Voo Voo. Wspominałeś, że w Medyku zdarzały się całonocne jamy, na których wspólnie grali rockmani i jazzmani.

Ale to nie było ani takie proste, ani oczywiste, bo jednak granie z szarpidrutami, takimi jak my, to nie był dla jazzmana honor, nawet jeśli Zbyszek Namysłowski nagrywał wtedy z Niemenem, a Włodek Nahorny z Breakoutami. To było niecodzienne, zdarzało się w klubach. Później pojawiła się estrada, codzienna siermięga, chałtury, granie dla przypadkowej publiczności, jakieś występy w TV z playbacku itd.

Bez przesady. Grałeś naprawdę z niezłymi muzykami: Bem i Bek, Krystyna Prońko, Koman Band.

Tak, ale też bardzo dużo siedziałem w studio i nagrywałem wszystko, co się da Z czasem zacząłem odnosić wrażenie, że gram wciąż tę samą piosenkę, tylko wokaliści się zmieniają. Do tego czasem grałem nawet po parę koncertów dziennie, co biorąc pod uwagę, że równocześnie studiowałem socjologię, było zabójcze. Przy okazji zatraciłem zupełnie swoją muzyczną osobowość. Do tego stopnia, że jak mi kazali grać tak jak Eric Gale, to grałem. A potem słyszałem coś w radio i myślałem sobie, o, jak fajnie Gale daje. I wtedy zaczynała śpiewać Krystyna Prońko, a ja się orientowałem, że to ja, a nie Gale. Po prostu przestałem rozpoznawać własne granie. To był koszmar.

Ratunkiem dla ciebie okazało się wojsko.

Poszedłem w kamasze w 1978 roku, od razu po studiach. To był jedyny rocznik, który cały, tuż po studiach wpakowano do koszar. Żonaci, dzieciaci – jak leci. Ja akurat czekałem wtedy na narodziny Bartka. Więc próbowałem się wyłgać. Miałem wszystko niby załatwione, ale padłem ofiarą oszusta. Przyszli po mnie w nocy i po sprawie. A kolesia potem ścigałem długo, w końcu się udało i odzyskałem pieniądze. Bo to dużo kosztowało. Teraz się mogę do tej nieprawości przyznać, skoro i tak nic z tego nie wyszło.

Z woja nie wypuścili mnie nawet wtedy, kiedy Fisz się rodził. W każdym razie to wojsko spowodowało, że przez rok nie wziąłem instrumentu do ręki.

Nie przyznałeś się, żeś muzyk? Miałbyś łatwiej.

I przez wszystkie weekendy grałbym w jakimś zespole wojskowym, na jakichś oficerskich potańcówkach? Wtedy to już w ogóle nie byłoby mowy, żeby mnie wypuścili na przepustkę. I tak było raczej ciężko. Dzień w dzień wstawało się przed szóstą rano na zaprawę. Więc najpierw szlug na czczo. A z głośników leciało „Jak dobrze wstać skoro świt". Albo „Hotel California". Ale nie da się o armii opowiadać, sypiąc wesołymi anegdotkami... To był kompletnie stracony rok. Wyszedłem, utwierdzając się jedynie w przekonaniu, że wojsko to zajęcie dla psychopatów, a jeśli chodzi o tak zwaną obronność kraju, to jest delikatnie mówiąc, bardzo słabo. Bardzo łatwo natomiast można łamać ludzkie charaktery i wydaje mi się, że to jest właściwie jedynym celem szkolenia wojskowego...

No ale piosenki nie takie złe...

Może, ale ja do tej pory ich nienawidzę. Nie, nienawidzę to przesada, ale zawsze będą mi się kojarzyły ze smrodem pierwszego szluga palonego na czczo i resztką pitego po ciemku spirytusu na języku. Spirytus przynosił nam mistrz pływacki Czarek, nie pamiętam nazwiska. W każdym razie wypuszczali go na treningi, a on przynosił nam flaszki, które w nocy rozpijaliśmy w kubkach do mycia zębów. Nie wiem, czy jesteś w stanie sobie wyobrazić picie czystego spirytusu bez popitki z kubka do zębów...

Myślę, że tak, też miałem na studiach szkolenie wojskowe.

Więc wiesz, o co chodzi. Ale ten rok w wojsku mnie zresetował. Wszystko, co robiłem do tej pory, wyrzuciłem z głowy. A kiedy wyszedłem, spotkałem Milo Kurtisa, który zaproponował mi, żebym przyszedł grać do Osjana. Okazało się, że im też chodzi o to, o co i mi w tamtym momencie: żeby odrzucić wszystko, co się wie i umie, a zamiast tego usiąść przed ścianą i zacząć od nowa.

Słyszałeś ich już wcześniej?

Osjana zobaczyłem po raz pierwszy w Teatrze Żydowskim, z Markiem Jackowskim i Tomaszem Hołujem w składzie. To było dla mnie wielkie przeżycie. Jacek Ostaszewski mi później opowiadał, że im się wtedy wydawało, że grają muzykę hinduską, choć w gruncie rzeczy nie mieli wielkiego pojęcia o tej muzyce. Ale wydawało się im, że jak ubiorą się na biało i zapalą kadzidło, to już będą bliżej. Tylko z czasem okazało się, że wykonywanie ragi na skonstruowanych przez siebie instrumentach, z przekonaniem, że kluczem do niej jest improwizacja, to porażka. To nie tylko dotyczyło Osjana, bo kiedy w muzyce rockowej pojawiły się inspiracje muzyką hinduską, wszystkim się wydawało, że to muzyka improwizowana, że wychodzą Hindusi na scenę i sami do końca nie wiedząc, co grają, łączą się ze Wszechświatem. Tymczasem pamiętam, jak po latach grałem z Ram Narayanem, wybitnym, mistrzem gry na sarangi, który utwierdził mnie w tym, co już od pewnego czasu do mnie docierało. Bo muzyka hinduska to precyzyjnie skomponowana, zapisana i przekazywana z pokolenia na pokolenie tradycja. Mistrz grał z młodym tablistą – który przez dziesięć lat był jego uczniem i miał prawo pojawiać się na scenie wyłącznie u boku mistrza, a to, co my odbieraliśmy jako coś z pogranicza koncertu i rytuału, dla tych dwóch było przede wszystkim kolejną lekcją, zestawem ćwiczeń, a nie odjazdem w kosmos. Dopiero po dziesięciu latach takich lekcji uczeń dostaje

rodzaj glejtu, dzięki któremu może grać samodzielnie. Owszem, celem tej muzyki jest poszukiwanie dźwięków kontaktujących nas z Bogiem, z kosmosem, jak chcesz, ale mówił mi, że udało mu się osiągnąć ten stan, choć miał już blisko 70 lat, zaledwie czterokrotnie. Tego nie da się pojąć ani wyuczyć. Technika jest ważna, ale to jest jak coś ponad techniką.

Wy nie mieliście dziesięciu lat na terminowanie.
Za to po latach osjanowych prób i błędów, również pod wpływem buddyzmu, zwłaszcza Jacka Ostaszewskiego, pojawiła się myśl, że trzeba zresetować swoje pojęcie o muzyce. Usiąść pod ścianą i zacząć od jednego dźwięku. Potem pojawi się drugi, trzeci – i w ten sposób od nowa zaczęliśmy budować naszą muzykę. Ja po wojsku, które wyczyściło mnie do cna, byłem przygotowany na takie doświadczenie.

Pierwszy wspólny koncert daliśmy w akademiku na Karolkowej w Warszawie. Było mnóstwo ludzi. Grałem na pożyczonej 12-strunowej gitarze Defil bez nagłośnienia. Wprawdzie odbyły się jakieś próby przed koncertem, ale okazało się, że one nie mają nic wspólnego z graniem na żywo. Zaczynamy więc, a Jacek Ostaszewski nagle robi pauzę i każe mi grać solo. Na nienagłośnionej gitarze. Dla kilkuset osób. Wtedy musiałem po raz pierwszy w życiu coś tak naprawdę zagrać. Nie jakieś kolanka, jakieś tam bluesy à la Eric Gale, tylko wydobyć z siebie coś takiego, co przykuje uwagę ludzi, opowie im jakąś historię.

To było chyba najważniejsze wydarzenie w moim muzycznym życiu. Urodziłem się na nowo. Ale nie tylko jako człowiek w orkiestrze, członek zespołu. Bo wtedy postanowiłem również – choć sam nie wiem, czy to było do końca uświadomione – że prędzej czy później wrócę do samodzielnej pracy. Po prostu dotarło do mnie, że wszystko, co robiłem do tej pory, było zacne,

bo nauczyło mnie warsztatu, ale nie miało żadnej większej wartości. Że nic istotnego nie stworzyłem – nie bójmy się tego słowa – jako artysta. To poczucie wywołało we mnie obsesję zrobienia czegoś nowego za wszelką cenę. Zresztą nie tylko ja tak miałem. Cała scena nowojorska i Brian Eno, i David Byrne myśleli w ten sposób. Oczywiście żyliśmy w iluzji, że można stworzyć jakąś zupełnie nową muzykę. Teraz w ogóle nie widzę potrzeby tworzenia nowych rzeczy za wszelką cenę. Celem sztuki nie jest wynalazczość. Chodzi o to, żeby poruszyć ludzi. Żadnej awangardy by nie było, żadnej antysztuki, żadnego dada, gdyby nie tradycja. Można mieć wobec niej przekorny stosunek – jak punkowcy czy Pink Floyd – ale ostatecznie źródła i punka, i muzyki Watersa były te same.

Zresztą dziś, kiedy poznaję młodych ludzi typu Marcin Masecki, okazuje się, że oni myślą tak jak ja w tamtym czasie. Ich kompletnie nie interesuje granie tego, co już było. Mają jeszcze nadzieję na stworzenie zupełnie nowej muzyki.

Teraz rozumiem, że etap poszukiwania nowości był mi potrzebny po to, żeby potem z radością wrócić do świadomości, że moje doświadczenie jest jednak częścią jakiegoś cyklu historycznego, że zawsze po awangardowym buncie wraca się do źródeł, do tradycji.

Granie z Osjanem na pewno dało ci masę muzycznych inspiracji, ale również coś jeszcze. Jeździłeś wtedy dużo po Europie, koncertowałeś. To musiało zaowocować osłuchaniem w tym, co się na świecie gra, ale też zyskaniem pewności siebie.

Bo myśmy jeździli po tej Europie z jakimiś dziwnymi instrumentami, samochodem Tarpan, który wszędzie budził sensację. Ludzie tam myśleli, że my go sami zrobiliśmy.

Na każdym parkingu, na którym przystawaliśmy, ustawiał się wokół niego wianuszek ludzi. Nie przy porszakach czy bentleyach, ale przy tarpanie. I tak jak ten tarpan, my też byliśmy freakami, którzy budzą sensację, gdziekolwiek się pojawią. Ale na początku nie było różowo. Trafiłem do Osjana, kiedy w Polsce na jego koncerty przychodziło po parę osób. Pamiętam na jakimś festiwalu w Gliwicach było ich z osiem, z czego jedna się wyrzygała. O wyjazdach zagranicznych w moim wypadku na początku nie było mowy, bo przez rok po tej armii nieszczęsnej nie dawano mi paszportu, żebym, broń Boże, nie zwiał i nie zdradził jakichś tajemnic Układu Warszawskiego. No więc jeździli beze mnie.

Ale potem, jak już miałem paszport, szło nam całkiem nieźle, bo Osjan miał świetne biuro menedżerskie po tamtej stronie. A że nie posługiwaliśmy się tekstem, więc bariery językowej nie było żadnej, podobnie jak jazzmani mogliśmy bez problemu grać na festiwalach na całym świecie.

Kiedy pierwszy raz wyjechałem na Zachód – będąc przecież już dojrzałym człowiekiem – przeżyłem szok. Niby wiedziałem, czego się spodziewać, że wszystko się będzie błyszczało, ale te wędliny... Ich smaku nigdy nie zapomnę. Nie byłem jeszcze wegetarianinem i jako jedyny w Osjanie jadłem mięso. Ale nie mogłem zjeść żadnej zachodniej kiełbasy ani szynki, natychmiast zwracałem, a po zwrocie wyglądały one tak samo jak przed (zwrotka to po słowacku wymioty).

I to był jedyny problem?

Był też inny, poważniejszy. Po prostu okazało się, że muzyka jest tam naprawdę muzyką. Jeśli coś jest niedobre, to nie ma znaczenia, czy to jest z Niemiec, Rumunii, Bułgarii czy z Polski. Po prostu jest niedobre. Więc na początku po prostu bałem się konfrontacji z muzykami z Zachodu. Zwłaszcza jazzmanami. Nie tylko zresztą ja.

Ostaszewski nie chciał grać na festiwalach jazzowych, bo mówił, że my nie mamy tego typu kompetencji i że wyjdziemy na amatorów. Milo miał o to trochę pretensji do Jacka, bo przecież coś jednak umieliśmy. Tak z ręką na sercu nie byliśmy może wybitnie wirtuozowskim zespołem, ale mieliśmy własny język i ekspresję, której – wiedzieliśmy to – nikt nie skopiuje i nikt nam nie zabierze. Więc było tak, że ludzie specjalnie jeździli z Monachium na północ, do Hamburga czy Amsterdamu, na nasze koncerty. Do tego nie czuliśmy się sami: wszędzie wisiały plakaty SBB. Bo SBB też zadymiło w Niemczech bardzo poważnie. I to mi udowodniło, że – pozwolisz, że wrócę do mojej obsesji – trzeba mieć warsztat, ale to nie wystarczy. Trzeba też znaleźć własny język. A potem go ćwiczyć, ćwiczyć, ćwiczyć. SBB ćwiczyło, ćwiczyło, ćwiczyło i do tej pory grają takie koncerty, że ludzie po prostu wymiękają, bo już nikt nie umie grać tak jak oni. Ale też ciągle potykaliśmy się o Janusza Muniaka, zespół Quartet, Janusza Stefańskiego. Było nas z Polski sporo i mówiło się o tym, że np. kiedy Tomek Szukalski wychodził na scenę, to nikt już mu nie był w stanie dorównać. W miejsce kompleksów pojawiła się duma...

Albo Don Cherry, który w tym czasie był moim guru. On wychodził na scenę, grał piosenеczkę na trąbeczce i oczarowywał dwa tysiące widzów. Dzięki takim spotkaniom zobaczyłem, że proste jest piękne, że minimalistycznie jest pięknie, że improwizowanie jest piękne i że trzeba przede wszystkim odnaleźć własny muzyczny kod. To on, a nie wirtuozerska technika jest celem. Po to muzyk się staje muzykiem, żeby znaleźć własny sposób opowiadania.

Tę wiarę w język, ale też w naszą kulturę bardzo jeszcze wzmocnił stan wojenny, który nas zastał w Holandii. Okazało się, że ludzie tam, na Zachodzie, znają polską muzykę, że kolekcjonują

płyty. Ile ja się nasłuchałem na temat Demarczyk, ile się nasłuchałem o Stańce, o polskim jazzie... Pod tym względem nic się nie zmieniło, polski jazz nadal jest w bardzo dobrej kondycji. Z rock and rollem gorzej. Ale ostatnio do mnie dotarło, że nie ma się czego wstydzić. Taki Breakout na przykład to świetna muzyka, świetnie do tego nagrana. Przy okazji przygotowywania radiowego „Magla Wagli" słuchaliśmy różnych archiwalnych rzeczy. To często były olśnienia. Jak świetnie brzmiał zespół ABC i wszystkie brzmienia, które robił Andrzej Nebeski. Jak świetne były piosenki, które nagrywał z Haliną Frąckowiak. Naprawdę można było wypuścić je spokojnie świat – konkurowałyby na równych zasadach ze współczesną sobie muzyką, nawet brytyjską.

Osjan dał ci więc rodzaj pewności, ale też pchnął w stronę poszukiwania własnego muzycznego języka. Dlatego odszedłeś?

Był też drugi powód: z Osjanem miałem świetnie, ale z drugiej strony dzieci mi się porodziły, więc trasy, ciągłe rozstania stały się zbyt męczące. Chciałem troszkę w Polsce posiedzieć. Wtedy Zbyszek Hołdys mnie namówił na „I Ching".

Rok 1982, wciąż trwał stan wojenny. Jeden z muzyków wspominał, że w studio pilnowali was uzbrojeni żołnierze. Było kogo pilnować: Andrzej Nowicki, Piotr Szkudelski i Andrzej Urny z Perfectu, Andrzej Nowak i Janusz Niekrasz z TSA, Wojciech Morawski z Porter Band, Paweł Markowski z Maanamu, Martyna Jakubowicz, ty...

Więc przystąpiłem do tego zbiorowego „I Chingu", choć prócz Hołdysa właściwie nikogo nie znałem. Chłopaków z Perfectu pamiętałem jeszcze z czasów klubowego grania, ale to było moje

pierwsze spotkanie chociażby z Andrzejem Nowakiem czy z Martyną Jakubowicz. Już po nagraniach okazało się, że pół płyty nagrał pewien kwartet – Hołdys, Nowicki, Morawski, ja. Materiału była olbrzymia ilość, ale to nasze nagrania w dużej mierze „zrobiły" cały album.

Wasze były „Dyktator", „Gazeta", „Super Ego", „Ja płonę". W tej ostatniej piosence śpiewałeś: „Płonę jak beczka z naftą / Ja bez sensu tak beznadziejnie spalam się". To było jakoś przełomowe wydarzenie, bo nie występowałeś wcześniej na wokalu. Kto cię namówił?

Napisałem tę kompozycję z myślą, że śpiewać będzie Marek Piekarczyk z TSA. Ale kiedy on usłyszał moją demówkę – taką dość nieśmiałą, prawie szeptem – powiedział, że absolutnie nie on, że to ja, i że nie mruczenie, tylko muszę ryknąć. No to ryknąłem, jak umiałem, i tak wyglądały moje pierwsze koty za płoty. To było bardzo ważne w moim powrocie do muzyki rockowej, bo zespoły instrumentalne są raczej bez szans. A ja nie chciałem pracować z wokalistami z różnych powodów. Powód najprostszy jest taki, że najczęściej człowiek obdarzony jako takim głosem ma zakodowane – a po latach pracy tylko się w tym utwierdza – że zespół służy wyłącznie do wyeksponowania jego pięknych walorów. I dlatego to mi się nie kleiło. Aż do momentu, kiedy sam zacząłem śpiewać.

I teraz, dzięki pracy nad „I Chingiem", to ty miałeś zespół – Morawski, Waglewski, Nowicki, Hołdys – którego celem było wyeksponowanie twoich walorów wokalnych.

Żartujesz? Nasze koncerty to było dla mnie fatalne doświadczenie. Zresztą i dzisiaj zdarzają się podobne problemy. Bo niby są świetne

systemy nagłaśniające, ale jeśli chodzi o odsłuch, to – zwłaszcza w klubach – zdarza się, że gram po ciemku.

Czyli?

Nie słyszę, co śpiewam. A wtedy śpiewałem na scenie pierwszy raz w życiu i nie dawałem rady z tym, że słyszę tylko jakieś odpryski. To był koszmar. Ale to nie z tego powodu byliśmy jako zespół skazani na klęskę. Problemem było to, że tworzyły go cztery osobowości, które nie do końca były przekonane, że wiedzą, w którą stronę idą. Hołdys chciał wymyślić coś, czego nikt jeszcze na świecie nie wymyślił, i ja mu w tym sekundowałem troszkę. Z Karakułem, czyli Andrzejem Nowickim, udawało się dogadać. Ale Morawiec – Wojciech Morawski, nasz perkusista – jest typem człowieka, który najpierw musi wszystko przemyśleć, potem dopiero zagra.

Wizyta I

Kiedyś byłem tak zupełnie sobie obojętny
Życie zastygło
I czas płynął niemal poza mną
I dopiero niedawno nagle stał się cud
Tak wyraźnie zobaczyłem
Że jestem większy od siebie

Rosłem z dnia na dzień
A ciało moje jakby się kurczyło
W końcu zrzuciłem je
Teraz unoszę się do gwiazd
Tak jak one malutki kryję się wśród chmur
Tylko chwilę byłem wielki
Teraz lecę coraz niżej – znikam

Wizyta II

Lewa dłoń masuje skroń
Obolałą od upału czy mieszania win
Prawej dłoni ruch dotyczy much
Tak bardzo dokuczliwych – to zakłóca myśl
Już ósmy dzień przy oknie tkwię
I czekam

Piwa łyk dogodzi mi
Głowę senność nachodzi

Opadam z sił
Podobno gdzieś zgubiłem się
Już szukałem w całym mieście
Nie znalazłem nic
Już osiem dni w mieszkaniu mym
Czekam, aż dojdę do siebie

Powolutku zgrywaliśmy się, to dawało nawet dobre rezultaty, ale jednocześnie każdy z nas zaczął ciągnąć w swoją stroną. Tym bardziej że mieliśmy też inny stosunek do grania. Ja miałem na przykład zawsze nabożnie entuzjastyczne podejście do koncertów, bardzo emocjonalne. Do tej pory nie jestem w stanie analizować po występie, jak poszło. Dopiero po jakimś czasie pojawiają mi się w głowie jakieś uwagi, co tu zmienić, co poprawić. Ale wtedy grałem z ludźmi, którzy już zjedli zęby na rockowej robocie. Więc oni od razu komentowali, jak poszło, wyrażali swoje to i śmo. Bez patyczkowania się. I to mnie paraliżowało. Widziałem, że jestem z troszkę innego świata i nie uda mi się tak bezboleśnie wkleić w to wszystko. Ale podstawowy problem nazywał się The Police.

Jak to?

Zbyszek Hołdys zapatrzył się na Stinga i jego kolegów. Zdaje się, był wtedy w Stanach, kiedy oni zagrali za darmo w słynnym nowojorskim klubie CBGB i – jak twierdził Zbyszek – po prostu wszystkich wbili w ziemię. Tak się zaczęła ich kariera. Nie wiem, na ile to prawdziwa historia, ale Hołdys też tak chciał. Wielki skok. A ja po podróżach z Osjanem po zachodniej Europie miałem tam

wielu przyjaciół, znajomych i wejścia w różnych klubach. Więc wolałem po prostu grać, a nie tylko szykować się na podbój świata. Powątpiewałem, mówiąc delikatnie, że to się może udać.

Osjanowi całkiem nieźle wychodziło...

To nie było takie proste. Trzeba pamiętać, że w latach 80. Osjan składał się z pięciu osób, a najczęściej wyjeżdżały trzy, cztery, bo reszta akurat nie dostała paszportów. Tak jak ja. Kiedyś prowadziłem zajęcia w Utrechcie, to się nazywało Institute of Development History. Prowadziłem warsztaty z 20-osobową grupą. Ludzie z całego świata się zapisywali, wpłacali jakieś zaliczki, specjalnie przyjeżdżali, bo to było z dużym wyprzedzeniem organizowane. A tymczasem któregoś dnia pan z Pagartu po prostu wyjechał, zamknął mój paszport w szafce i zapomniał. No i wszystko się rypło. Dla tych ludzi na Zachodzie to była historia niepojęta. Dlatego jako muzykanci z Polski w latach 80. byliśmy kompletnie niewiarygodni.

Był taki fajny Szwajcar Johanes Bader, który bardzo zakochał się w Polsce i polskiej muzyce. Bardzo chciał ściągnąć Republikę, pchnąć ją na Zachód. Ale akurat Grześka Ciechowskiego wzięli do wojska. Tymczasem Bader już kupę kasy w Republikę zainwestował, trasa była przygotowana... No i takie historie, które były od nas niezależne, ale kompletnie nas ubezwłasnowolniały. Z Voo Voo i tak mieliśmy szczęście, udało się jednak parę razy wyjechać, bo szufladkowano nas jako zespół raczej jazzujący. Chyba dlatego, że byliśmy zespołem improwizującym. Pomagało też to, że w Holandii czy w Berlinie przy pomocy Mateusza i jego wymyślonego języka robiliśmy z ludźmi to, co chcieliśmy. Przyjmowano nas naprawdę dobrze. Ale polski zespół rockowy? Nie było szans.

U nas zadęcie było na porządku dziennym, dorabiano do wyjazdów polskich kapel na Zachód opowieści, że one tam zwojowały nie wiadomo co.

Do tej pory się dorabia opowiastki o jakichś niesamowitych sukcesach naszych artystów za granicą. To jakaś totalna bzdura, wynik kompleksów. Wciąż musimy sobie udowadniać, nawet za cenę ściemy, że Polak „umi", Polak potrafi. A festiwale na Zachodzie to nie konkursy piękności, nie zawody sportowe. Tam ludzie po prostu przychodzą słuchać muzyki. Jak coś się im spodoba, kupują płyty, jak nie, wychodzą z koncertu i nie kupują nic. A u nas? Nie znam drugiego takiego kraju jak Polska, gdzie jest koncert na 20 tys. ludzi i stoi pięć osób, pokazuje fucka i wrzeszczy: „Wypierdalaj!". I są w stanie spacyfikować całą imprezę. Nigdzie się też nie spotykałem z taką ilością agresji na koncertach. Akurat Voo Voo to mniej dotykało, ale czasami się zdarzało. Wydaje mi się, że to jest wynik takiej naszej już słynnej niewiary w siebie, a co za tym idzie – wzajemnej niechęci. Wciąż wydaje się nam, że jesteśmy punkami. Bardziej punkowymi punkami niż sami punkowcy. To znów w gruncie rzeczy jest dosyć Kafkowskie. Chyba jeszcze długo będziemy się z tej przypadłości leczyć. A tymczasem artystów mamy wspaniałych, język cudnej urody. Na przykład w Holandii prosił nas menago, żebyśmy śpiewali po polsku. To mnie zaskoczyło, bo ja tę angielszczyznę troszkę jednak znam, ale od znania angielskiego do śpiewania jest daleka droga. A jeszcze tłumaczenie tych tekstów zwykle słabe... Ale jemu nie o to chodziło, tylko że polszczyzna tak fantastycznie brzmi, że fajnie się jej słucha. Kiedyś w Grecji, jeszcze z Osjanem, rozmawialiśmy z tamtejszymi muzykami, ale coś nas odciągnęło i rozgadaliśmy się troszkę po polsku. Złapaliśmy się na tym, ale Grecy prosili nas, żebyśmy kontynuowali, bo im pięknie brzmiał

ten język. Potem wielokrotnie już z Voo Voo, kiedy graliśmy na festiwalach, proszono nas, żebyśmy po polsku śpiewali. Grażynka Auguścik jeszcze mnie w tym utwierdziła, mówiąc, że skoro Brazylijczycy przekonali świat do tego, że samba czy bossa nova musi być po portugalsku, to nie ma powodu, żeby nie dało się świata przekonać do polskich piosenek.

Ale to, że śpiewam po polsku, głównie wynika z tego, że pochodzę z Nowego Sącza.

I?

I jakbym coś tam zaczął po angielsku gadać czy śpiewać, to już bym nie żył.

Pamiętam, jak widziałem na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu pewien zespół w którymś momencie pokrzykujący do publiczności „Clap your hands!". Dość, mówiąc delikatnie, groteskowe... Żyjemy w kraju, w którym angielski nie jest jeszcze elementem naszej kultury, ze wszystkich obcych on jest nadal jeszcze najbardziej obcy, więc namawiam wszystkie zaprzyjaźnione zespoły, żeby choć jeden utwór na płytach zamieściły w języku polskim. Bo nawet po dobrych recenzjach i poklepywaniu po plecach za rok wylądują w najlepszym wypadku, pracując w jakiejś korporacji... Przecież bodaj poza jedną piosenką zespołu Wilki nie ma w kulturze polskiej żadnego anglojęzycznego przeboju. Więc właściwie nad czym się rozwodzić? A taka argumentacja, że musimy po angielsku, bo bez tego nie zrobimy kariery na Zachodzie... Nie zrobią. A poza tym, jeśli ktoś język traktuje poważnie, chce, by jego tekst był czymś więcej niż tylko zdawkowym dodatkiem do muzyki, to nawet znając nieźle angielski, nie jest w stanie wniknąć w ten język równie głęboko, jak w polski. Nie dotrze do tych idiomów, regionalizmów, które

z topornego narzędzia komunikacji zmieniają język w fantastyczną przygodę. A poza tym polski jest po prostu piękny, bo jest inny.

Ale w gruncie rzeczy szkoda, że to pierwsze uderzenie naszego rocka z lat 80. nie zaistniało na świecie. Chociaż jakieś próby były. Jednak to nie zażarło. Więc – wracając do naszego kwartetu – szanse na międzynarodowy sukces oceniałem też nie najwyżej. Tym bardziej że zaczęliśmy przymędzać. Skończyła się gdzieś praca, a zaczęliśmy opowiadać, czego my to nie zrobimy. Tymczasem nagrywanie płyty „Świnie" szło w bólach. Chemii między nami nie było. Do tego stopnia, że się podzieliliśmy: oddzielnie nagrywana była sekcja rytmiczna, reszta osobno, żebyśmy tylko sobie nie wchodzili w drogę. Prędzej czy później to się musiało posypać. Koncertów zagraliśmy nie za dużo, chyba z siedem, wykopując przy okazji topór wojenny, czyli wywołując wojnę ze wszystkimi, z radiową Trójką również.

A Trójka w tym czasie dyktowała muzyczne trendy. Po co wam to było?

Poszło o to, że nie chcieli w Trójce grać naszej piosenki „Nie ma Boga". Ktoś tam uznał, że piosenka jest antykościelna. Bzdura totalna.

Śpiewałeś: „Nie ma Boga / nie ma Boga tutaj / nie ma Boga wśród nas".

No właśnie: to było nie o Bogu, ale o nas.

Hołdys chodził do dyrektora Trójki, a on kazał mówić sekretarce, że go nie ma, i chował się w gabinecie. Oczywiście nagrywając utwór „Sześć lat Białołęki", wiedzieliśmy, że tego w żadnym radio nie zagrają. Ale nie wiem, czy pamiętasz, że były trzy cenzury. Jedna na koncerty, druga na płyty, trzecia na media. Ta koncertowa była najłagodniejsza, na żywo mieliśmy większą swobodę, więc

graliśmy i „Białołękę”. Ale że nawet „Nie ma Boga” nie chcieli puszczać, to Hołdys w końcu ogłosił zakaz wstępu dziennikarzy Trójki na nasze koncerty. No, to już było właściwie samobójstwo, bo Trójka w tym czasie, czego by o niej nie mówić, wyznaczała, czego się słucha, a czego nie. I tak skutecznie z dnia na dzień zaczęliśmy sami siebie jako zespół uśmiercać.

Były i inne kłopoty. Bo Zbyszek Hołdys, robiąc „I Ching”, a potem nagrywając „Świnie”, chciał uciec od Perfectu i od tego ciężaru muzyki stadionowej. Muzycznie to się udało, ale i tak na każdym koncercie prosili nas, żebyśmy zagrali „Autobiografię”. On nie był w stanie tego znieść.

Ja też się męczyłem – to nie był najlepszy czas w moim życiu, sporo rzeczy się posypało, a ten marazm w zespole bardzo mnie osłabiał. Zbyszek namówił mnie, żebym nagrał coś swojego, bo z nim nas do Trójki nie wpuszczą. Potem poszła fama, że się pokłóciliśmy. Bzdura. To właśnie z inicjatywy Zbyszka zaczęliśmy nagrywać w składzie Waglewski, Nowicki, Morawski, czyli kwartet bez Hołdysa.

Faza II

Oni mówią do mnie dużymi literami
Ja naprawdę nie rozumiem z tego nic a nic
Przykucnięty w domu z żelaznymi zasłonami
Przywalony wielkim strachem, przerażony liczę dni

Jaki był początek, nie pamiętam wcale
Tyle tylko, że od dwóch tygodni już nie mogę spać

Chciałem księżyc zgasić, żeby mnie nie mogli znaleźć
Ale zapomniałem, że ciemności też się mogę bać

Ja się boję, boję się
Telefony, telefony, telefony, telefony
Mikrofony, mikrofony, mikrofony, mikrofony
Obserwują, obserwują, obserwują, obserwują
Podsłuchują, podsłuchują, podsłuchują, podsłuchują

Czasem trzech, czasem trzech, czasem dwóch, czasem dwóch
Czasem trzech, czasem trzech, czasem dwóch, czasem dwóch
Chodzą za mną tam i tu, chodzą za mną tam i tu
Chodzą za mną tam i tu, chodzą za mną tam i tu

To było już prawie Voo Voo. W tym składzie nagrywaliście materiał, który znalazł się na pierwszej płycie zespołu.

Ale po naszej awanturze z Trójką nie było mowy, żeby płyta Voo Voo została tam nagrana. Bardzo ważną rolę odegrał wtedy Leszek Nowicki, którego poznałem przy okazji nagrywania „I Ching". Namówił radiową Jedynkę, żebyśmy mogli tam nagrać sesję, choć nasza muzyka z tym, co puszczali, nie miała nic wspólnego. Ale to było nieważne. Liczyło się tylko to, że pojawiła się okazja, żeby zarejestrować prawie cały materiał, który wszedł potem na płytę. Ale w radio te nagrania w ogóle nie zaistniały. Dopiero Niedźwiedź coś puścił, w ten sposób jednak w końcu zadebiutowaliśmy w Trójce.

W każdym razie taka była wówczas procedura: najpierw się nagrywało trzy-cztery numery w studio Trójkowym czy

Jedynkowym, a jeśli to zażarło, to się dopisywało resztę i wchodziło do studia, żeby nagrać całą płytę. To był nasz krajowy odpowiednik trybu, jaki funkcjonował na świecie, że zespół najpierw wypuszcza singla, który chodzi w radio, i jak się przebije, idzie za tym album. U nas zamiast singla robiło się nagrania radiowe. I chwała Bogu, bo na ukazanie się singla przy ówczesnym stanie fonografii czekało się rok, więc było to kompletnie bez sensu.

Mówisz o radiowych nagraniach jako pozytywnym zjawisku. Ale przez lata mówiono, że bardzo często to był problem, bo zespoły coś nagrywały dla radia, piosenka chodziła na antenie, stawała się popularna, a potem w studio Polskich Nagrań na płytę nagrywało się już gorsze, „zmęczone" wersje, w ogóle bez ognia.

No tak, ale to dotyczyło przebojów... my zaś nie umieliśmy ich grać... na całe szczęście. Nagrywaliśmy parę rzeczy wzniosłych typu „Do lotu chcę się wzbić" – myśląc, że to kogoś poruszy, ale gdzie tam... – ta naiwność została mi do tej pory. Ciągle wydaje mi się, że nagrywam jakieś epokowe przeboje, rzeczy wstrząsające i niezwykle oryginalne, a tu nic... Jak u Tołstoja – „jakie to dziwne, sam siebie lubię, a mnie nikt". Ale generalnie udało się w radio nagrać materiał na całą płytę. W czasie jednej sesji!

Brzemienie Voo Voo budował w studio Wojtek Przybylski.

To jeden z nielicznych realizatorów, który miał czas, żeby słuchać muzyki. Brzmi to może dziwnie, ale wielu z nich przyznawało mi się potem, że po prostu biorą wszystko jak leci i dlatego już w ogóle nie mają czasu, żeby interesować się tym, co się dzieje na świecie. To oczywiście potem decydowało o jakości nagrań z polską muzyką. Ale Wojtek zawsze bardzo dbał o higienę ucha.

Słuchał muzyki na okrągło. W swoim mieszkanku miał dwie olbrzymie paskudne kolumny, z których leciało wszystko, co nowe. Kręciło go to i dlatego spod jego ręki wychodziły najbardziej prekursorskie płyty, nawet hip – hopowe.

Z Wojtkiem Przybylskim zakolegowaliśmy się przy okazji sesji „I Chingu". Bo to on oczywiście nas nagrywał, a dla mnie jego wsparcie było bezcenne. Przecież to były moje pierwsze próby kompozytorskie na większą skalę, pierwsze wokale, pierwsze próby znalezienia własnego brzmienia, własnego zespołu. Potem już tylko się wzmacnialiśmy w naszej wzajemnej admiracji. To znaczy obydwaj byliśmy przekonani, że jesteśmy najlepsi na świecie.

„Świń" nie nagrywał Wojtek, natomiast kiedy się zdecydowałem na nagranie płyty z autorskim materiałem, moim oczywistym wyborem był właśnie on. A że to okazała się nie tylko pierwsza, ale też najdziwniejsza z naszych płyt, ten wybór okazał się jak najbardziej słuszny. W studio, gdzie razem Przybyłką za konsoletą siedział też Jurek Regulski, odbywało się jakieś twórcze szaleństwo. Wszyscy poczuliśmy wiatr w żaglach, że oto można coś zupełnie inaczej, pod prąd zrobić. Przybyłek opowiadał potem, że nosiłem wtedy pióra na cukier, czerwone spodnie i wyglądałem dość egzotycznie (to wpływ Amsterdamu, w którym się zakochałem, i ta muzyka też była dla mnie taka „amsterdamska"). Nomen omen nasza płyta nawet sześć czy siedem lat po wydaniu znalazła się w jakimś rankingu płyt w Holandii jako nieanglojęzyczne wydarzenie sezonu.

Zatytułowałeś ją „Voo Voo".

Z powodów czysto merkantylnych. Wcześniej przez sześć lat grałem głównie na Zachodzie, nie tylko z Osjanem, ale i różnymi składami niemieckimi i holenderskimi. To się jednak we mnie

odcisnęło, więc pomyślałem sobie, że skoro są to moje autorskie nagrania, to muszę je sobą podpisać. Ale jak? WW? Na Zachodzie będą to czytać jako „dablju dablju", a to kompletnie nie brzmi. Więc wymyśliłem napis „Voo Voo", żeby po prostu jedną sztrajfę mieć i na Zachód, i na Polskę. Co się okazało nawet fajne graficznie. Oczywiście jeśli sobie poradzisz z tym, że to się kojarzy z voodoo.

To się nawet nieźle kojarzy.

Mnie też nie najgorzej.

Ale czy nie było problemu z tym, że całość podpisujesz właściwie swoim nazwiskiem?

Ta pierwsza płyta „Voo Voo" była na tyle eksperymentalna, że od razu stało się jasne, że pozostali koledzy z kwartetu będą pracowali przy jej nagraniu jak muzycy sesyjni. Ale zespołu z tego nie będzie. Wojtek Morawski uczciwie mi powiedział, że to jest fajne, ale już wcześniej sugerował – jeszcze kiedy graliśmy jako kwartet – że powinienem się wyrwać z tego układu, że za bardzo jestem upierdliwy, że za bardzo wychodzę do przodu, że za dużo mi się kłębi w głowie, żebym wytrzymał takie tarcia, jakie były w zespole.

Bo z założenia kwartet Waglewski, Morawski, Nowicki, Hołdys miał działać w miarę demokratyczne?

W miarę. Ale z tej demokracji niewiele mogło wyjść, bo indywidualności Hołdysa i moja rozwalały ten układ od środka. A na płycie „Voo Voo" to już mogłem sobie pozwolić na zupełną jazdę po bandzie. Poczynając od tego, że nagrywaliśmy piosenki bez refrenów. No bo właściwie dlaczego musi być refren? Płyta ukazała się w 1986 roku. Niby w tym czasie w polskiej muzyce sporo się działo – „Klaus Mitffoch", „Brygada Kryzys" – ale

to jednak wciąż płyty z piosenkami. Zwrotka, refren, solówka, refren... U nas tego nie było. Była za to dosyć ekscentryczna realizacja dźwięku i rozimprowizowana, momentami nawet zbyt histeryczna forma. Brzmieniowo całość naprawdę była bardzo ryzykowna: celowo powycinałem pewne częstotliwości, żeby nie było tak zwanego środka. Gitara nie gra tego, co w normalnych zespołach bigbeatowych, nie ma też tradycyjnej harmonii. Posługiwałem się skalą Messiaenowską albo całotonową.

Skąd taki pomysł?

Tego w muzyce rockowej raczej nikt nie stosował. Olivier Messiaen był przecież nauczycielem Bouleza, Stockhausena, Xenakisa i innych awangardowych kompozytorów, a nie rockandrollowców. Jego odkrycia były fascynujące. Stworzył własny system skal i zerwał z tradycyjną europejską rytmiką ze stałym, powtarzającym się metrum. Mnie zafascynowało w nim właśnie to uwolnienie rytmu, stosowanie nierównych wartości – tak jak w muzyce hinduskiej czy starogreckiej. Ale właściwie Messiaen wymyślał muzykę na nowo. Ja też tak chciałem, więc wszystko, co się grało do tej pory, śmiertelnie mnie nudziło. Na przykład to, w jaki sposób wykorzystywano do tej pory perkusję. Zwykle traktuje się ją jak zestaw: stopka, breakmaszynka, blacha i werble, i wykorzystuje tak, że w zwrotce gra się na stopce i breakmaszynce, a w refrenie przechodzi na blachę. A ja próbowałem uświadomić moim kolegom, głównie naszemu perkusiście Wojtkowi Morawskiemu, że perkusja składa się z kilku instrumentów i każdy z tych instrumentów żyje swoim życiem. Jak nie chciał słuchać, to mu po prostu breakmasznkę zamknąłem w szafie. W końcu Wojtkowi zaczęło się to podobać. Teraz w Voo Voo mamy Michała Bryndala, dla którego taki stosunek

do bębnów, czyli traktowanie perkusji jako osobnych instrumentów, jest czymś oczywistym.

F-1 (Otwórz mi)

Późno już i wieje zimny wiatr
Może znów zapukam cicho tak
A jeśli to będą twoje drzwi
To otwórz mi

Posiedzę chwilę, gdzieś znajdę ciepły kąt
Ogrzeję dłonie i zaraz pójdę stąd
A jeśli herbatę będziesz pił
To daj mi łyk

A potem wyjdę, zatrzasnę cicho drzwi
I chociaż zniknę, nie zostawiając nic
To od tej pory będę już w tobie żył
W tobie żył

Niezależnie od tego, jak bardzo eksperymentalna była ta pierwsza płyta, to pojawia się na niej na przykład piosenka „F-1 (Otwórz mi)", z tekstem, który mogłeś równie dobrze nagrać na każdym innym etapie kariery. Na kolejnej, koncertowej płycie pojawiają się „Flota zjednoczonych sił", „Nim stanie się

tak” – piosenki, prawdziwe piosenki, z których pomocą można opowiedzieć historię trzydziestu lat Voo Voo.

To jeden z paradoksów funkcjonowania tego zespołu: są pieśni, świetne rzeczy, które na koncertach wciąż grane są z powodzeniem, choć antenowo prawie w ogóle nie zaistniały.

Te przeboje spoza list przebojów pojawiają się na waszych koncertach nie na zasadzie sentymentalnego szmoncesu albo obowiązkowej drugiej części bisów, tylko na normalnych zasadach, pełnoprawnej pieśni.

Myślę, że Voo Voo nigdy nie był modnym zespołem. I to go uratowało. Oczywiście, kiedy nagrywaliśmy pierwszą płytę, cały byłem nafaszerowany nową muzyką, której nasłuchałem się w Amsterdamie i Belgii. Taką zimnofalową, techniczną, mocną, wręcz nieprzyjemną w słuchaniu. Do tego dużo elektroniki, projekcje w czasie koncertów – bardzo to było inspirujące. Myśmy z tej zelektryfikowanej i zimnofalowej muzyki wzięli ideę, ale nadaliśmy jej inny charakter. W tej estetyce nagraliśmy swingującą jednak płytę. Dodaliśmy rzeczy improwizowane, żywe instrumenty – od początku to był nasz pomysł na życie. To po pierwsze.

Po drugie, hołduję pewnej prawdzie, niemodnej niestety, że dobra piosenka zabrzmi świetnie nawet wtedy, kiedy się ją zagra tylko na gitarze. Więc kiedy na przykład pisałem piosenki dla Marysi Peszek, w wersji demo nagrywaliśmy je z samą gitarką jak przy ognisku i jeśli się tak broniły, posyłałem do Marysi. Dlatego staram się na każdą płytę, oprócz rzeczy do zespołowego grania, pisać piosenki, które fajnie zabrzmią w sytuacji – by tak rzec – piknikowej: winko owocowe, gitarka i „Późno już i wieje zimny wiatr”...

„Może znów zapukam cicho tak / A jeśli to będą twoje drzwi / To otwórz mi...". Rzeczywiście, mogę sobie wyobrazić, że ktoś śpiewa „F-1" przy ognisku. Jeśli oczywiście nie odstraszył go tytuł, dosyć dziwaczny.

Wszystkie tytuły wymyślałem na szybko w ZAiKS-ie. Bo okazało się, że te, które tam przyniosłem do zarejestrowania, już dawno ktoś wymyślił i zajął. A ja jeszcze wtedy nie znałem sposobu funkcjonowania ZAiKS-u.

W każdym razie myślę, że to jest uniwersalna cecha dobrych piosenek: one się mogą różnić techniką, różnią się oczywiście skalą talentu kompozytorskiego ich autora, ale generalnie istota piosenki jest zawsze ta sama. Dlatego w piknikowych warunkach dobrze zabrzmi i „Dom wschodzącego słońca", i piosenki Stonesów czy Beatlesów. Mnie się wydaje, że właśnie parkowa filozofia powoduje, że na przykład „F-1" z pierwszej płyty i „Bo Bóg dokopie" z albumu „Voo Voo z kobietami", chociaż dzieli je ponad dwadzieścia lat, w sensie filozofii komponowania nie różni prawie nic. W takiej parkowej piosence jest zawsze pewna intymność, która jest może nawet ważniejsza niż melodia, zwykle dość prosta. Kluczem jest to, jak się ją ubierze, jak się ją zagra. Więc ostatecznie ona może brzmieć tak, jak to robił Janusz Laskowski w „Kolorowych jarmarkach", albo tak, jak na płytach Bryana Ferry'ego z coverami. Dla mnie najważniejsze są te piosenki, które tak jak „F-1" wracają na koncertach po wielu latach i nie są przyjmowane jako sentymentalne wycieczki w przeszłość. One tak samo ludzi poruszają jak wtedy, kiedy je nagrywaliśmy pierwszy raz.

Ale jak to jest, że na tej waszej pierwszej, w gruncie rzeczy eksperymentalnej, płycie pojawia się właśnie taka „klasyczna" piosenka jak „F-1"?

Bo lubię eksperymentować, ale wydaje mi się, że eksperyment dla eksperymentu jest nudny. Ilekroć jestem na wystawach konstruktywistów czy dadaistów w Hamburg Bahnhof – to eksperymentalna galeria w Berlinie, która pokazuje w największym chyba wymiarze w Europie sztukę z lat 50., 60. – czuję się po jakimś czasie nieco zmęczony. Tamta sztuka rodziła się z nadziei na stworzenie czegoś absolutnie nowego. Ale dziś w zasadzie nie budzi nic poza zaciekawieniem. Czasem trzeba coś bliżej człowieka... coś ładnie namalowanego, żeby się tak po ludzku wzruszyć... bo naprawdę nie jest łatwo zapłakać przy desce klozetowej Duchampa.

Czyli awangardy nie wnoszą nic nowego?

Trochę tak jest z tym rock and rollem, że jednak w latach 50. i 60. ubiegłego wieku powiedziano wszystko, co w tej muzyce może się zdarzyć.

Na swoje usprawiedliwienie rozczarowanego awangardysty powiem, że starałem się konstruować te eksperymentalne płyty tak, żeby przynajmniej nie męczyły. Starałem się coś tam dla człowieka pomieścić.

Ale mówiąc poważnie, awangarda to jednak nowe środki wyrazu, nowy język, który po pewnym czasie ramoleje i staje się oczywistym do chwili, aż pojawi się nowa awangarda, i tak bez końca.

Moim zdaniem wasza pierwsza płyta w całości była eksplozją tego, co sobie wymyślałeś w okresie wojskowo-osjanowym.

Na pewno prawdą jest, że wymyśliłem siebie w okresie osjanowskim, zwłaszcza w sferze podmiotu lirycznego, czyli w sferze słowa.

Uważasz, że twoje teksty to poezja?

Nie, bardzo wyraźnie odróżniam tekst piosenki od wiersza. Chociaż jestem nałogowym czytaczem, akurat poezji czytam niewiele, choć owszem, „Padlina" Baudelaire'a mnie zaintrygowała. Ale byłem jeszcze dzieckiem.

Uważam, że moje teksty – przez to, że jednak troszkę naczytało się, nastudiowało – są w miarę przyzwoite warsztatowo i mam wrażenie, że wychodzą mi coraz lepiej – ale to wciąż są teksty. Poezja to coś – mówiąc najprościej – do czego pisze się muzykę. Jest czymś gotowym, z własnym rytmem, własną przestrzenią – muzyka nie powinna w ten świat nadmiernie ingerować, dlatego trzeba muzykę do wierszy naginać, dopasowywać, co bywa dość żmudne, a do tego zmusza do rezygnacji z wielu podstawowych dla muzyki elementów, jak na przykład swingowanie. Można się tym bawić, ale zwykle i tak słychać, że melodia jest podporządkowana tekstowi. Z kolei w piosence subtelność poezji może się zgubić lub stać banalną... chyba że ma się do czynienia z mistrzami gatunku, jak Demarczyk czy Niemen.

Tymczasem pisząc tekst do muzyki, możesz go sobie dowolnie rozciągać, przeciągać i co jest charakterystyczne dla bluesowej stylistyki, nawet jedno zdanie – „położyłem główkę na torach, kochanie, kiedy nadjechał pociąg, podniosłem ją" – możesz obracać na siedemdziesiąt cztery różne sposoby. W tekście piosenki wręcz powinno być coś w rodzaju namolnej myśli przewodniej, w języku polskim to się nazywa szlagwort, która się wyłania na tle całej tej różnorodności, jaką atakuje cię muzyka. Dzisiaj, kiedy teksty często grzeszą nadmiarem poezji, nadmiarem słów, doszedłem do wniosku, że właśnie teksty bluesowe, z jedną wspomnianą już, powtarzającą się czterdzieści pięć razy myślą – „położyłem głowę..." – są wystarczającym sposobem na opowiedzenie

w piosence jakiejś historii. Im mniej jest słów i czym bardziej są one charakterystyczne, zabawne czy dające do myślenia, tym lepiej. „My jesteśmy tanie dranie, dranie tanie niesłychanie", „Strzeż się tych miejsc", „Jezu jak się cieszę" – to właśnie takie frazy zapamiętujemy. Reszta opowieści to tylko ornament.

Ale kiedy nagrywaliśmy naszą pierwszą płytę, jeszcze tego wszystkiego nie wiedziałem. Większość tekstów oparłem na naszych luźnych osjanowych jeszcze opowieściach samochodowych. Jeździliśmy wtedy tarpanem z Kolonii do Amsterdamu, długo, bo auto się ciągle psuło. Więc się siedziało i wymyślało opowieść, że jak ja teraz do domu wrócę, to otworzy mi drzwi żona i ja tam będę w tych drzwiach stał. I tak powstaje tekst do „F-1". Albo taka zupełnie surrealistyczna sytuacja: wyjeżdżaliśmy z Ulm na południu Niemiec w jakieś górki wąską drogą, która się nazywała Romantishe Strasse. Nagle, w ciągu sekundy zgasły wszystkie światła, reflektory, wszystko – jakaś faza poszła. I myśmy w tej ciemności zaczęli sobie snuć jakieś bajeczki. To one stworzyły tekstowo pierwszą płytę Voo Voo.

Nawet tytuł się zgadza: „Faza".

Nawet tytuł, tak. I ta płyta była taką surrealistyczną opowieścią, pozwalającą na absolutnie dowolną interpretację. Dlatego część odbiorców uważa ją za najbardziej dołującą w historii polskiego big-beatu, a część uznaje za zestaw bardzo śmiesznych kawałków. Ja jestem gdzieś pomiędzy. W każdym razie nie były to żadne – jak czasami mówiono – antysystemowe teksty. Owszem, w „Fazie II" pojawiają się telefony i mikrofony, które obserwują i podsłuchują, oraz panowie – czasem dwóch, czasem trzech – którzy chodzą za mną tam i tu – no, ale nie dawało się przecież uciec od realiów, choć były tu one nieco wykrzywione. Jeden z moich kolegów lubił bawić się w wyciąganie słuchawki telefonicznej z kieszeni kurtki

w środku tramwaju i udawać rozmowę, co u części pasażerów wywoływało panikę, a u innych śmiech. Ale to zapewne znak tamtych czasów. Te moje teksty były taką właśnie słuchawką. Zresztą kiedyś pewien kolega powiedział mi, że zrozumiał, o czym gramy, kiedy zobaczył widok z okna w kuchni mojego mieszkania. Widać było z niego tylko betonową ścianę. Może miał rację, ale dla mnie nie były to pieśni protestu, ale raczej sposób na zmierzenie się z tą rzeczywistością, żeby z faktu, że się w dupie znalazło, nie wyciągać wniosku, że mam się w tej dupie urządzać, że zacytuję klasyka.

A upiornym żartem okazywała się co chwila rzeczywistość wokół. A ty ją opisywałeś w gruncie rzeczy realistycznie. Pamiętasz tekst „Wizyty III", zwanej też „Autobusem"?

No bo to trochę śmianie się po to, by nie płakać, jak mawiają bluesmani. Ale ważniejsze jest coś innego. Bo wraz z frazą „No i co stało się z moim cieniem?" w „Wizycie III", którą myśmy nazywali „Autobusem", pojawia się podkład, w którym muzycznie nic się nie dzieje. To rozwinięcie idei, która pojawiła się już w Osjanie i została mi w głowie. Chodziło o to, żeby osiągnąć pewien poziom emocji, a potem utrzymać je przez pięć, dziesięć minut. Jakby w zatrzymanym kadrze. Chyba tylko my to robiliśmy w Polsce – i robimy nadal. Nie budujemy napięcia, nie podkręcamy go, ale włączamy stop i koniec, gramy w pętli. Kiedy „Autobus" grywaliśmy później z Mateuszem Pospieszalskim na saksofonie, wyglądało to tak, że cała sekcja grała to samo, bez podkręcania, i tylko Mateusz szalał. Wróciliśmy do tego na ostatniej płycie w piosence „Dokąd płyną". Tylko że teraz ta sama zasada działa nieco inaczej: constans jest w bębnach. Bryndu gra cały czas jedną figurę na bębenku, ani ciszej, ani głośniej przez całe siedem minut. Do tego Karim i ja gramy w zasadzie bez

przerwy oscinato, powtarzamy ten sam temat. W tym, jak gra sekcja rytmiczna, nie ma żadnego dynamicznego ruchu. I dopiero na tej podstawie swoją wokalizę buduje Alim Qasimov. Ale jak widzisz, są to rzeczy, które pojawiły się już na pierwszej płycie Voo Voo. I były bardzo nasze.

Pamiętam, że w 1981 roku z Osjanem grałem koncert dla strajkujących w Łodzi studentów. To było jakieś auditorium maximum, w każdym razie bardzo duża sala. Każdy koncert zaczynaliśmy, a zwłaszcza już w stanie wojennym, od takiego bardzo nas oczyszczającego wrzasku. On był przydatny również dlatego, że graliśmy często w jakichś klubach czy pubach. Ludzie popijali tam browar, było wesoło, a nagle wychodziliśmy my i zaczynało się brzdąkanie na talerzach. Jeszcze do tego na klęczkach. Więc najpierw się darliśmy – ten krzyk paraliżował wszystkich, publice wypadały resztki frytek z ust. A my zaczynaliśmy koncert i po tym wrzasku z samych trzewi byliśmy absolutnie zrelaksowani.

Wizyta III (Autobus)

Niedawno wsiadłem jak co dnia do autobusu
Jechałem zupełnie sam
Za oknem było szaro tak i nieciekawie
Przez chwilę zamyśliłem się
Autobus jechał długo już nigdzie nie stając
Chciałem wtedy wyjść
Ale on pędził wciąż jak zaczarowany

Terkotem namawiał do snu

Zbudził mnie tupot nóg i głośna wrzawa
A okna zasłonił dym
W chwilę później powiał wiatr i wszystko
ucichło
Autobus zatrzymał się
Ta podróż trwała długo dość
Wstałem zgarbiony, a z głowy spadł
ostatni włos
Wysiadłem w piękny słoneczny dzień
Nie było nikogo
i nawet mój cień rozpłynął się

No i co stało się z moim cieniem?

To zdecydowanie lepiej działało, niż wypicie pół litra przed występem. Więc również od krzyku zaczęliśmy ten koncert w Łodzi. Ale tam atmosfera była raczej podniosła, ci ludzie chyba trzeci dzień koczowali na materacach. I nagle przyszedł nam do głowy pewien pomysł, w który natychmiast wskoczyliśmy: ja grałem na sanzie, takim małym instrumenciku zwanym też finger piano, w kółko kilka dźwięków. Jacek Ostaszewski grał ten sam motyw na jakimś fleciku. Przez dziesięć minut, bez jakiegokolwiek budowania dramaturgii, obracaliśmy wciąż tę samą frazę. To było pierwszy raz w życiu, gdy rzeczywiście poczułem, że się wszyscy unieśliśmy parę centymetrów nad scenę. Niby nic wielkiego się

nie zdarzyło, ale zaczęliśmy powolutku, powolutku frunąć. To są takie momenty, dla których w ogóle warto grać.

Na tyle dobrze to zapamiętałem, że od razu próbowałem przemycić do Voo Voo. I przemycam do tej pory. Do dziś zdarza się nam na koncertach ten stan lekkiego uniesienia. Nagle, właściwie bez powodu, cały organizm zaczyna wibrować. I to się zaczyna udzielać, człowiek czuje, że jest w środku czegoś, że to wszystko wymaga...

Wiesz co, właściwie tego się nie da opisać. Chyba że technicznie: trzeba trafić w dobre tempo, zagrać z idealną dynamiką, płynnie. Ale to nie jest łatwe, to jest nieustanne szukanie.

Ale brzmienie waszej pierwszej płyty – chociaż jej 40-tysięczny nakład rozszedł się niemal natychmiast – nie powróciło na kolejnych.

Było wiele powodów. Po pierwsze zostało wykreowane w studio. Okazało się, że nie da się go przenieść na scenę. Wprawdzie zagraliśmy sporo koncertów z programem z tej płyty, ale coraz dalej odchodziliśmy od jej pierwotnego brzmienia. Poza tym, jak się prześledzi to, co robiliśmy jako Voo Voo, okaże się, że właściwie każda kolejna płyta była antytezą poprzedniej. Więc jeśli nasza pierwsza płyta była dosyć zimna, nowofalowa, nieprzyjazna, zgrzytliwa, jazgotliwa, z wyciętymi środkowymi częstotliwościami, z tymi zbramkowanymi bębnami, no to drugi album studyjny, „Sno-powiązałka" poszedł absolutnie w drugą stronę: są klimaty, są melodie, piosenki jakieś nawet. I tak to się toczyło przez trzydzieści lat: płyty o takim bardziej... może nie biesiadnym, ale przyjaznym dla ludzi brzmieniu typu „Łobi jabi" przeplatały się z bardziej zakręconymi nagraniami.

Faz

Ulepię od nowa
I morza i lądy
Obsypię garściami
Pachnących łąk
Pozrywam granice
Zadepczę ich ślad
I z gór czekolady
Zbuduję mój świat

Domy różowe
Bez okien, bez ścian
A snów hulajnoga
Zawiezie mnie tam
Śmiejecie się ze mnie
Nie wiedząc, że ja
W mym świecie nie słyszę
Bo nie ma w nim was

Takimi jak na przykład numery z płyty „Oov Oov" z 1998 roku? Na niej znowu wkroczyliśmy w takie nieco transowe, bardziej industrialne rejony. Nasza ostatnia płyta „Dobry wieczór" też jest jakby lekkim odwróceniem się od poprzedniego albumu. Ale jednocześnie powrotem do transowego grania z naszych

początków, z pierwszej płyty. Nie od wszystkiego się więc odcięliśmy. I nie na zawsze.

2

JAROCIN

Kiedy już nagraliście pierwszą płytę...

...znów wtrącił się Zbyszek Hołdys i podpowiedział, że teraz powinniśmy pojechać do Jarocina.

Z tym zakręconym repertuarem na punkowy festiwal?

Przecież wiesz, że to nieprawda! Narosło mnóstwo mitów wokół Jarocina, których nie trawię. Wśród nich ta gęba festiwalu punkowego. Bo punk to symbol buntu. Tylko że wszystko, co się w Jarocinie działo, było buntem. Z jednej strony to był muzyczny poligon doświadczalny, z drugiej, pamiętasz przecież, co tam milicja wyprawiała. Pamiętam próby podrzucania narkotyków, kręcenia filmu, jak to się tam młodzież narkotyzuje. Jeszcze w czasach kwartetu Waglewski, Nowicki, Morawski i Hołdys przychodził na próby taki koleś z irokezem i proponował nam coś do nosa. Szybko zniknął. Potem zobaczyłem w TVP film, jak to w pociągu jedzie załoga z irokezami, totalnie znarkotyzowana, a jakiś koleś z offu opowiada, że w Jarocinie wszyscy tak. I okazało

się że to nasz znajomy, tylko nie z irokezem, ale długimi piórami. Sam widziałem w Jarocinie scenę, że stoi pan redaktor i dwóch kamerzystów. Pan redaktor bardzo usilnie namawiał naćpaną dziewczynkę, żeby się kłuła teraz, to on to sfilmuje...

Były też eksperymenty z napuszczaniem na siebie różnych zespołów. Byliśmy też wzywani na milicję w pałacu Mostowskich albo w Jarocinie i przesłuchiwani zgodnie z zasadami tej sztuki – zły i dobry milicjant. „No i czy wiecie, jak tam jest z tymi nagrodami? A wiecie, kto tu ile zarobi?". Klasyk.

Widziałem kiedyś, będąc na Zachodzie, film nakręcony chyba przez BBC o Polsce. Pokazywał to, co się u nas działo w latach 80., przez pryzmat dwóch festiwali: w Kołobrzegu i Jarocinie. To była bardzo ładna opowieść, bo tu ludzie przebrani w mundury i tra la la, a tam nawalanka i pogo. Tak było naprawdę. Prawie. Bo – powtórzę – Jarocin to nie był punkowy festiwal. Były, owszem, dni punkowe. To Walter Chełstowski, który całą imprezę organizował, podzielił ją na dzień punkowy, dzień heavymetalowy itd. Ale tak naprawdę kultowym jarocińskim zespołem nie był Dezerter ani Siekiera, ale Dżem. To Dżem kończył Jarocin o piątej nad ranem. Jednoczył wszystkich, więc zawsze festiwal zamykano tym „Czerwonym jak cegła" i tą „Modlitwą".

Największą zaletą Jarocina była różnorodność. Był to festiwal rockowy, to fakt, ale zjeżdżali się tu wszyscy poszukujący, również folkowcy w typie Osjana. Jazzu było chyba najmniej, ale nawet on się pojawiał.

W Jarocinie jak w soczewce skupiała się nasza rzeczywistość, tam spotykało się wiele różnych zjawisk, muzycznych, obyczajowych, politycznych. Ale jedno można powiedzieć o tym festiwalu na pewno: tam się grało zupełnie inną muzykę niż w latach 80. na świecie.

Można to potraktować jako dowód, że byliśmy wtedy pięć-sześć lat do tyłu w stosunku do świata. Kiedy u nas zaczął pojawiać się punk, na świecie miał on już ładnych parę lat, zaczęto go grać przecież mniej więcej w połowie lat 70. Jednak okazuje się, że czasami opóźnienie nie jest takie złe. Dzięki niemu cały ten muzyczny syf lat 80. był u nas na marginesie i przesunął się na lata 90. Chociaż już pod koniec lat 80. z jakiegoś powodu bardzo zapragnęliśmy naśladować okropne brzmienie amerykańskiego popu: te bębny Simonsa, te klawisze, ten plastik na maksa skompresowany. To już samo w sobie było złe, a jak myśmy zabrali się do tego na naszym październikowym sprzęcie, bez doświadczenia i dystansu, to ze złego robiło się bardzo złe. Powstało słynne brzmienie ściany wschodniej, którym niektórzy się szczycą, ale tak naprawdę to jest nie do obrony. To przykład najprawdziwszego obciachu.

Z drugiej strony chcieliśmy być również jeszcze bardziej awangardowi, jeszcze bardziej progresywni niż reszta świata. Ale nasza progresywność i awangardowość, myślę, miała siłę w takich artystach jak Stańko, Jacek Ostaszewski, a więc tych, którzy paradoksalnie wracali do korzeni swoich gatunków. A w rocku myśmy się tych korzeni troszkę wstydzili. Chcieliśmy być jak najbardziej do przodu i momentami wychodziło dosyć groteskowo. Opowiadam o tym dlatego, że wtedy kursowałem sporo między Zachodem a Polską, więc miałem troszkę inną optykę. Widziałem, jak wyglądają festiwale, co się gra na świecie. Różnica nie polegała na poziomie produkcji. Nie była to kwestia tego, że tam festiwale były lepiej nagłośnione, bo różnie bywało. Różnica polegała na nieco bardziej wyluzowanym stosunku do muzyki oraz kompetencjach muzyków oczywiście, ale ważny

był brak spinki. Bo u nas te wszystkie jarocińskie koncerty były grane na straszliwej wręcz spince.

Zbawiamy świat albo przynajmniej jego część po obydwu stronach Wisły?

Tak jest. I ci, co chcą zbawiać świat, i ci, co słuchając, myślą, że są zbawiani, zawsze muszą. Wszędzie się wtedy czuło to „ja muszę". Bardzo męcząca presja.

Oglądaliśmy na Discovery z synami serial o polskiej muzyce, gdzie się nawet na nasz temat w którymś odcinku łaskawie wypowiadano. Okazało się, że czas bardzo okrutnie się obszedł z jarocińskimi orkiestrami. Są wyjątki: Acid Drinkers, TSA, fantastyczna Republika – te zespoły, które miały dobre korzenie albo swój własny, w miarę osobny pomysł na życie, przetrwały. Natomiast generalnie to było raczej słabe. Przerost formy nad treścią, niechlujne granie, wykrzyczane teksty. To nawet dosyć zabawnie wyglądało. Myślę, że u nas w latach 60. grało się już lepiej niż w latach 80.

Jeszcze gdyby wtedy polskim punkom powiedzieć, że ich ojcem był Lou Reed, toby się obrazili natychmiast.

U nas, nie wiem, z jakich powodów, ukuło się to przekonanie, że dobry gitarzysta nie może grać w zespole punkowym. I to było słychać: w Jarocinie mało kto umiał grać. Troszkę tych ludzi pamiętam. To nie byli muzycy. Uważali, że przez całe życie można grać nierówno i że to jest właśnie OK. Dziś po prostu takie rzeczy bolą, bo mimo wszystko podstawą muzyki rockowej, obojętnie, czy jest to muzyka punkowa czy rockabilly, czy cokolwiek, jest puls. Żeby znaleźć ten puls, nie trzeba mieć wielkich umiejętności, ale przynajmniej trzeba go poczuć. Znam perkusistów, którzy nawet zbyt intensywnie nie ćwiczą, ale ten puls mają.

Ale w Jarocinie to nie miało znaczenia. I dlatego czas tych muzyków zweryfikował. Okazało się niestety, że próby reaktywacji czy też robienia nowych rzeczy przez ludzi, którzy byli bohaterami lat 80., nie udają się.

Ale końcówka lat 80. u nas była jeszcze generalnie OK. Równolegle z waszym debiutem pojawia się „Historia podwodna" Lecha Janerki. Dwa lata później, rok po „Sno-powiązałce" ukazują się „Spokojnie" Kultu, „Obywatel G.C." Ciechowskiego...

Dzisiaj byłoby mi trudno z pamięci powiedzieć, co się istotnego działo w muzyce pod koniec lat 80.

Może zbyt zajęty byłeś swoim projektem i nie za bardzo się rozglądałeś? Swoją drogą, kiedy się zorientowałeś, że to już nie jest tylko twój indywidualny projekt, ale zespół?

Chyba właśnie w Jarocinie. Wojtek Morawski już wcześniej powiedział, że ja owszem, mogę sobie realizować swój pomysł na życie, ale on musi się zająć rodziną i zarobić parę złotych. Wolał grać na statku. Andrzej Nowicki, czyli Karakuł, potwierdził, że fajnie jest, ale to nie jest jego muzyka. W Jarocinie jeszcze z nami zagrał, ale było już nam ewidentnie nie po drodze. Dlatego wystąpiliśmy w mocno ekstrawaganckim składzie. Oprócz Nowickiego grał Marek Czapelski ze Śmierci klinicznej, no i Milo Kurtis. Wtedy dokładnie przypominał pierwszy rysunek mojego syna. Fisz zamalował całą kartkę na czarno i powiedział: „To jest Milo!". Milo tak właśnie wyglądał.

To było chyba jedno z decydujących spotkań w tych pierwszych miesiącach Voo Voo. Przecież z Milo, jeszcze

w Osjanie, tworzyliście zaczyn tego, co potem stało się wizytówką Voo Voo.

I to Milo przecież sprawił, że w ogóle się znalazłem w Osjanie. I teraz Milo, na tym naszym pierwszym VooVoo-owskim Jarocinie, latał po scenie z talerzami, walił w nie pałami, a ja krzyczałem, że nie wiem, co się stało z moim cieniem... Ludzie po prostu oniemieli. Również Rysiek Riedel, który wtedy stał gdzieś w kulisach. On, który w tym Jarocinie rządził, i my grający coś, co było – jak to opisać – nieokiełznane. To było szaleństwo, ale skuteczne szaleństwo, skoro efektem była bardzo dobra sprzedaż naszej pierwszej płyty. Ale najważniejsze, że zaistnieliśmy jako zespół. To był przecież nasz pierwszy żywy kontakt z ludźmi. I pierwszy tak spontaniczny, bo po wokalnych próbach na „Świniach" czułem się już pewniej. Zresztą tak sobie komponowałem te piosenki, żebym mógł w nich troszkę pomonologować i zabić ludzi takim scenicznym szaleństwem. Ale jadąc do Jarocina, sam nie wiedziałem, jak będzie. Było fantastycznie. Chciałem grać dalej.

Jednak nie wszyscy członkowie zespołu byli tego samego zdania.

Dlatego w składzie musieli pojawić się nowi muzycy. W Jarocinie zakolegowałem się z zespołem Woo-Boo-Doo. Wiedziałem, że jego menedżerem jest Janek Pospieszalski, który sprawiał wrażenie fajnego gościa. Zaraz potem pokłóciłem się z Milem. Nie chcę specjalnie do tego wracać, ale to się skończyło rozstaniem. A że Milo nie tylko z nami grał, ale również był pierwszym menedżerem Voo Voo, potrzebowałem następcy. Zadzwoniłem więc do Janka. Janek mi odmówił. Potem jednak oddzwonił i powiedział, że OK, będzie naszym menago, ale pod warunkiem, że równocześnie zostanie naszym basistą. Ja nie miałem wtedy

pojęcia, że on grał kiedykolwiek na basie, gdyż mam dość skromną wiedzę o zespole Czerwone Gitary, w którym Janek występował. Ale że mieliśmy akurat wakat po Nowickim, powiedziałem OK. I okazało się, że to był bardzo dobry ruch. Muzycznie, ale też organizacyjnie, bo ruszyliśmy z kopyta jako zespół. Janek okazał się bardzo przytomnym, ogarniającym wszystko menedżerem. I do tego przyprowadził brata.

Ot tak?

Nie, to było coś w rodzaju małego cudu. Jeszcze na płycie „I Ching" zaśpiewałem piosenkę „Milo" w bardzo dziwnym języku. A właściwie nie-języku. Hołdys do tej pory chyba nie wierzy, że ten tekst nic nie znaczył. W rzeczywistości był to zlep słów wyrwanych z różnych języków. Z suahili, z greki. Umówmy się, że bez większego sensu. Była za to w tym tekście taka powtarzająca się fraza: „obi ja sumi rosule". No i wyobraź sobie, że parę lat później spotykam Mateusza Pospieszalskiego, a on mi przynosi dziwną piosenkę – „Łobi jabi". Zupełnie bezwiednie, on w ogóle nie słyszał „I Chingu", nie znał „Milo". Naprawdę, widziałem go drugi czy trzeci raz w życiu, a on z taką pioseneczką przychodzi. Potem te Mateuszowe zabawy z zupełnie abstrakcyjnym językiem stały się jednym ze znaków rozpoznawczych Voo Voo. Pamiętam, jak graliśmy pod Bramą Brandenburską w Berlinie z okazji naszego wejścia do Unii Europejskiej, a tam kilkadziesiąt tysięcy Niemców ryczało z nim to „Łobi jabi"...

Śpiewanie po norwesku, ale na serio.

Dokładnie tak. Jak patrzę na Mateusza – obojętnie czy na koncertach, czy teraz na weselu jego syna – to widzę człowieka, który cały jest muzyką. To jest facet, który w momencie, gdy bierze

do ręki saksofon, znika. Nie ma go. Można by mu uciąć nogę – głowy nie, bo musi jednak czymś dmuchać – i nawet by nie poczuł. Bo kiedy gra, nie jest w ogóle świadomy, co się z nim dzieje. Po prostu fruwa. Myślę, że koncerty Voo Voo na tym właśnie polegają, że my wszyscy w którymś momencie znikamy. Nas nie ma, jakbyśmy fizycznie się ze sceny wynieśli. Zostaje muzyka. To musi na ludzi działać.

Mam wrażenie, że wasze spotkanie było spotkaniem z gatunku zrządzenie niebios.

Lennon i McCartney? (śmiech). Wiesz co, to było rzeczywiście spotkanie, które wymaga trochę filozoficznego komentarza. Zacznę od tego, dlaczego jest mi bliżej do rock and rolla niż do jazzu. Mateuszowi mentalnie zresztą też. Ale nie chodzi mi o formę, o muzykę, o komponowanie. Chodzi o zespół. Bo rock and rolla nie ma bez zespołu. A zespół to taki twór, że kiedy jeden z członków straci rękę, to cały zespół się składa i mu tę rękę przyszywa. Zespół to jest załoga, która jest ze sobą na dobre i na złe. Tego nie ma w jazzie, bo w jazzie najważniejsi są soliści. I dlatego myślę, że mimo że z Mateuszem wodzimy prym w zespole, to jednak wszystko, co się w nim dzieje, jest zbiorem wszystkich naszych temperamentów.

Ale wracając do Mateusza...

No z tym Matełkiem to już jest tak, że kiedy na przykład gramy w duecie, to kończymy koncert i mówimy: „Jezus Maria, jak my się już znamy. Ja już wiem, co ty zagrasz po tej nutce". Ale cały czas, może dzięki temu, że gdzieś tam pracujemy też w swoich własnych światach, wciąż pojawia się między nami coś nowego. Na przykład Mateusz naprawdę świetnie uzupełnił wokalnie całą ostatnią płytę. Porobił chórki, a przecież wcześniej podchodziliśmy do nich

wielokrotnie i one nigdy nie brzmiały. Zwłaszcza kiedy grał z nami Janek. Kiedy on próbował je nagrywać, nie wyrabiałem. On miał charakterystyczny tembr głosu, który już do końca życia będzie mi się z Czerwonymi Gitarami kojarzył. Więc Janek, chcąc nie chcąc, zawsze spopowiał tymi chórkami nasze piosenki. Natomiast Mateusz wreszcie znalazł takie miejsce na te chórki, że one brzmią naprawdę mistrzowsko.

Myślę, że nie byłoby tego zespołu, gdyby nie nas dwóch. Ale nie byłoby nas dwóch, gdyby nie wszyscy członkowie i współpracownicy Voo Voo. Bo każdy coś wnosił do zespołu. Także pion techniczny, który jest niezwykle ważny, choć zwykle niewidoczny. Obecna ekipa (Krzysiek Głębocki, Darek Filozof, Piotrek Chołody) to wybitni fachowcy. Duet z Matełkiem jest rzeczywiście czymś niesamowitym. Mamy w dodatku do siebie całkowite zaufanie. Jeśli proszę o coś Mateusza, to wiem, że nie muszę już nic dodawać. I tak mam pewność, że on to zrobi lepiej, niż mógłbym się spodziewać. Lepiej, niż mógłbym sobie kiedykolwiek wyobrazić.

Ale zanim Mateo został z nami na stałe, musiałem o niego powalczyć. Najpierw wystąpił z nami gościnnie na festiwalu Jazz nad Odrą. Było świetnie, więc potem troszkę się z Markiem Jackowskim biliśmy o niego, bo Mateusz chciał koniecznie do Maanamu. Zaczął przy mnie opowiadać, jakie to pieniądze będzie tam zarabiał. A co ja mogłem? Na dużą kasę nie mieliśmy perspektyw, więc starałem się Mateusza wdziękiem osobistym i urodą przyciągnąć. Udało się, Mateo został ze mną i w ten sposób powstało, że tak powiem, jądro Voo Voo.

Więc pojawienie się braci Pospieszalskich w Voo Voo to jednak nie była tylko prosta obsadowa zmiana. Mimo wszystko

Nowicki, Hołdys, Morawski, co by o nich nie mówić, to są mentalnie rockmani...

Z całą pewnością.

Natomiast ciężko tak powiedzieć o braciach Pospieszalskich.

Tak jak mówiłem – jeśli chodzi o myślenie o zespole, to jak najbardziej. Jeśli zaś chodzi o muzykę, to w ogóle nie są rockmanami. Ale i ja czasami wypierałem się rocka. Mimo to czuję się z gruntu rockmanem. Umiem grać tę muzykę, znam ją, wychowywałem się na niej. Chociaż słyszałem żarcik, że jestem rockmanem tylko dlatego, że chciałbym grać jazz, ale mi nie wychodzi. Tylko że ja nagrywałem jako muzyk studyjny ze wszystkimi wielkimi polskimi jazzmanami. Grywałem nawet duety z Tomkiem Stańko. Ale właśnie wtedy mocno sobie uświadamiałem, że jestem muzykiem rockowym i moją siłą, nawet w graniu z jazzmanami, jest używanie rockowego języka. Tylko że Voo Voo jest dziwnym zespołem jak na rockowe standardy. Bo na przykład nasz obecny perkusista, Michał Bryndal, muzyki rockowej właściwie nie słucha. Ma bardzo otwarty umysł, słucha różnych rzeczy, od zupełnie freejazzowego grania przez hip hop po pop, ale rocka w jego uszach jest najmniej. Karim Martusewicz, który na basie zastąpił Janka Pospieszalskiego, to zdecydowanie szkoła jazzowa. Mateusz zaś jest zupełnie osobną muzycznie naturą. Ale i tak myślę, że w sensie estetycznym najbliżej jest mi właśnie do niego.

Wiesz, kiedy grałem z Osjanem i z bluesowymi muzykami z Zachodu, czułem, że moja ścieżka jest trochę podobna do tej, jaką przebyli chłopcy z Chicago, St. Louis i Kalifornii, którzy w połowie lat 70. przyjechali do Nowego Jorku, zamieszkali w lumpiarskim jeszcze wtedy SoHo i stworzyli loft jazz. Wychowali się na free jazzie, ich guru byli Ornette Coleman, Pharoah Sanders i Sun Ra,

zaczynali od atonalnej muzyki w stylu legendarnych albumów Coltrane'a „Ascension „i „Om", ale znaleźli własną drogę. Było w niej free, awangarda, ale zmieszana z jazzową tradycją i niejazzowym instrumentarium. Zupełnie transowa muzyka, grana czasami nawet bez sekcji rytmicznej. Ja też szedłem w tę stronę, bo zawsze najbardziej na mnie działała muzyka typu Pharoah Sanders z przełomu lat 60., 70. A więc dwie proste funkcje, które potem się rozwijają w transową stronę. Kiedy pierwszy raz to usłyszałem, wiedziałem, że też jestem w stanie tak grać. Przecież to tylko dwa akordy. Ale ile można było z tych dwóch akordów wycisnąć emocji! A emocje to przecież esencja rocka. Dlatego wydawało mi się, że idealnie byłoby połączyć te jazzowe eksperymenty i rockową ekspresję. Tylko że taka fuzja nigdy się nie dokonała. Były różne próby, ale kończyło się tym, że jazz tracił swoją finezję, a rock swoje emocje. Ale to nie powód, żeby się poddać, więc wciąż szukałem czegoś, co miałoby ekspresję Pharoaha Sandersa i emocje Jimiego Hendrixa.

Egzotyczne połączenie.

Dlaczego? Zawsze mi się wydawało, że najważniejszym spotkaniem jazzu i rocka nie byłoby spotkanie Hendrixa z Milesem, tylko właśnie z Pharoahem Sandersem. Oni byli po prostu skazani na siebie, więc moim zdaniem powinno do tego dojść. Nie doszło. Nigdy się nawet nie poznali. Ale mnie coś takiego, tego rodzaju fuzja, zawsze chodziła po głowie. Więc myślałem, że Mateo zorientowany nawet nie na jazz – bo on się chyba nie do końca uważa za jazzowego muzyka – ale na free, na improwizację, jest dla mnie doskonałym partnerem.

W pewnym sensie jego droga do rocka jest odwrotnością twojej.

Tak, tak, odwrotna. On wyciska z siebie i wszystkich swoich instrumentów najczystsze emocje. Ja zaś bardzo chciałem grać tak, by rockowe emocje połączyć z prostotą i świadomością gitary: tym, że wiem, na czym gram, znam swoje umiejętności i nie muszę się popisywać. To jest ważne, żeby ten moment popisywania się w porę zakończyć, uwierzyć, że bez narcyzmu można sobie dać radę na scenie. I odpukać, daję sobie radę przez trzydzieści lat. Ale to jest możliwe tylko dlatego, że obok mnie jest Mateusz. W naszym graniu zawsze znajdujemy taki moment, że muzyka zaczyna nas nieść, że wchodzimy w rodzaj transu.

Może to daleka dość paralela, ale przy okazji nagrywania „Magla Wagli" od czasu do czasu wracałem do moich ukochanych płyt Sandersa. Słuchałem ich i myślałem, że jesteśmy chyba jedynym zespołem na świecie, który jego muzyczną filozofię uprawia na koncertach i płytach. Nie żaden jazz-rock, ale swoista muzyka źródeł z transowym tłem, rockowym pulsem, emocjami i miejscem na improwizację. Mieliśmy różne odjazdy, ale myślę, że to jest najbardziej nasze, najlepiej nam to wychodzi. A teraz jeszcze, kiedy są z nami Karim i Bryndu, którzy mają kompletnie nieokiełznaną wyobraźnię i fantastycznie za nią podróżują, wciąż udaje nam się zachować świeżość.

Ale do Karima i Bryndu jeszcze daleka droga. Są lata 80. ubiegłego wieku i skład Voo Voo dopiero się krystalizuje. Na jakiś czas waszym perkusistą został Andrzej Ryszka, który zastąpił Marka Czapelskiego.

To musiało nastąpić. Marek był bardzo wrażliwym, młodym punkowcem. Miło mi się z nim rozmawiało, ale ja jestem do bólu wymagającym facetem, przez co chyba parę osób mnie się boi w pracy.

W Osjanie mieliśmy taki okres, że się wszyscy ze wszystkimi przyjaźniliśmy i ta przyjaźń była ważniejsza niż muzykowanie. W związku z tym tolerowaliśmy taką muzyczną niechlujność. To się nie mogło dobrze skończyć, więc potem, w Voo Voo, wiedziałem, że nie powinniśmy tak od razu się zaprzyjaźniać. W każdym razie nie to było celem. Kolegowaliśmy się, ale dla mnie najważniejsza była obsesyjna wręcz potrzeba realizacji pewnych pomysłów muzycznych. I dopiero kiedy się to udawało, zaczynaliśmy być rodziną. Ale podstawą zawsze była muzyka i praca nad nią. Tymczasem Marek wprawdzie był w stanie zagrać wszystko, ale sił starczało mu na półgodzinny koncert. A my grywaliśmy półtora-dwugodzinne sety. On po prostu opadał z sił, bo nie ćwiczył. Dlatego w zespole pojawił się Andrzej Ryszka. To na jakiś czas ustabilizowało skład.



KONCERT

W Jarocinie zagraliście cały materiał z pierwszej płyty.
A potem długo już do niego nie wracaliśmy, dopiero z Janerką w 1991 roku znowu się zmierzyliśmy z tymi utworami.

Graliście je jak na płycie?
Przecież wiesz, że takie teksty doprowadzają mnie do szewskiej pasji.

Wiem, ale to jest właśnie ciekawe, dlaczego?
Zawsze irytowały mnie recenzje koncertów – zresztą do tej pory się takie pojawiają – w których dziennikarze piszą, że zespół brzmiał świetnie, tak jak na płycie. A ja nigdy nie chodziłem na koncerty, żeby słuchać zespołu tak jak z płyty. To musiałoby być strasznie nudne. Przecież koncerty muszą brzmieć gorzej niż na płycie. A przede wszystkim inaczej. Kiedy zaczynałem się interesować muzyką rockową, była to muzyka improwizowana. Utwory trwały po 10-15 minut, a zespoły, które były dla mnie istotnymi punktami odniesienia, przebojów za wiele nie miały. No może

Hendrix, ale to nie przeboje budowały jego magię. I wcale nie jego estradowe ekscesy.

Rzeczywiście to były czasy, kiedy nikt nie oczekiwał, że na koncercie dostanie to samo, co na płycie. Hendrix na koncertach nie odtwarzał materiału ze swoich albumów.

Nigdy. Może to znak czasu, ale do tej pory dziwi mnie oczekiwanie, żeby na koncercie mieć to samo, co w głośnikach w domu. Tak samo festiwale: to dla mnie najsłabszy element muzyki rockowej. Przecież organizm ludzki jest tak skonstruowany, że nie jest w stanie się skoncentrować na jednej rzeczy dłużej niż przez półtorej godziny. Zdarzają się wprawdzie dwugodzinne filmy, które człowiek jest w stanie wytrzymać. No, ale ilekroć jestem na festiwalu i przeżywam coś intensywnego, to nie może trwać dłużej niż dwie, może trzy godziny. Więc jak widzę dziennikarzy, którzy między jednym piwem a drugim chcą wszystko zobaczyć i na tej podstawie wyrobić sobie zdanie o tuzinie zespołów grających w ciągu jednego wieczoru, to sorry, ale tak naprawdę oni nie widzą ani nie słyszą niczego.

Życie muzyki rockowej to są kluby, pełnowymiarowe koncerty, a nie festiwale, na których nie do końca chodzi o muzykę, są one raczej przeglądem, skrótem, formą spędzania czasu.

Ja chodzę na koncert po to, żeby coś przeżyć. Płytę to sobie mogę włączyć w domu. Dlatego troszkę mnie przestały interesować koncerty, wielkich zwłaszcza, którzy się wbili w myślenie o koncercie jako odtworzeniu płyty. Myślę na przykład o Peterze Gabrielu, którego występy pod względem dramaturgii wciąż robią świetne wrażenie, ale to już jest tak nieznośnie sterylne. Tylko od święta pojawiają się u niego zaskakujące rzeczy. U Stonesów na szczęście jeszcze też. Mimo wielkich stadionowych koncertów ten element improwizowania

i muzycznej przygody ocalał. Nawet jeśli jest on – jak podejrzewam – wyreżyserowany, to jednak żywe jest poczucie, że na scenie dzieje się coś więcej niż odtwarzanie melodii i brzmień.

Przedostatniego Sylwestra spędzałem w Berlinie. Czekałem, aż się żona ubierze, a że to jednak trwa, oglądałem od rana jakieś koncerty z ubiegłych lat. One w większości były po prostu złe. Nudne. Znośny był Peter Gabriel, choć to przerost formy nad treścią. Natomiast Coldplay spopowiony do obrzydliwości. Depeche Mode troszkę już zasapany. Kraftwerk tajemnica troszkę obrosła tłuszczykiem. Za to bardzo mi się spodobał, o dziwo, Bryan Adams, którego na co dzień w ogóle nie mogę słuchać, zwłaszcza ostatnio, kiedy śpiewa covery. Po prostu wyszedł i zagrał to, co umiał, porządnie, z energią i bez mizdrzenia się

On fajnie jednak zaczynał.

Pamiętam nawet, jeszcze z wypraw z Osjanem, że w Amsterdamie graliśmy w tym samym klubie. On tam nieźle dowalał. I teraz też potrafi, bo generalnie ma duszę rockandrollowca i choć nie musi, cały czas potrafi łoić. Fisz by się teraz oczywiście uśmiał ze mnie, ale on nie widział tego koncertu. Zresztą już jako Voo Voo zagraliśmy raz z Adamsem na jednej scenie. To było w Berlinie na olbrzymim festiwalu. On był tam megagwiazdą. Ale cały czas to było proste granie, dobrze brzmiące, ze świetnym wokalem. Nie jestem fanem takiej muzyki, bo to jest za oczywiste wszystko, za mało tajemnicy, ale...

...przynajmniej ściemy nie ma.

Za to serducho jest.

Na waszej drugiej płycie, „Koncert", też jest.

Mimo że powstała w dość śmiesznych okolicznościach. Myśmy nagrali ją na żywo w Rivierze 28 maja 1986 roku...

...a więc jeszcze zanim na rynku pojawiła się wasza pierwsza płyta.

W nagraniu pomógł nam tato mój, który zorganizował dwóch techników z radia, którzy przyjechali wozem transmisyjnym. Tylko że oni cały koncert nagrali w przeciwfazie... Starsi panowie nie za bardzo zorientowani w temacie i nie słyszeli, co się dzieje. Fatalna sprawa, bo nagrania w przeciwfazie – choć sam nie jestem w stanie wyjaśnić technicznie dlaczego – nie da się już uratować. Dlatego brzmienie „Koncertu" jest momentami brudne, zgrzytliwe. Do tego Jasiu Głowacki, który siedział za konsoletą, dodał do saksofonu okropny chorus. Więc to wszystko pływa. Dodatkowo całość zgrana ze stołu, bez możliwości jakichkolwiek poprawek. Ale mimo wszystko bardzo lubię ten zapis naszego grania.

„Koncert" stoi w repertuarowym rozkroku, bo jest tam jeszcze materiał z pierwszej płyty, ale są też nowe pomysły.

Bo myśmy tego koncertu w Remoncie wcale nie nagrywali z myślą o płycie. Chcieliśmy po prostu zarejestrować na żywo parę nowych rzeczy i wykorzystać te nagrania jako demówki. Bo trzeba było jednak z czymś przyjść do radia. W Trójce na single zaproponowałem „Flotę zjednoczonych sił" i „Mój dom", ale zostały odrzucone. Bo wbrew temu, co się dziś mówi, Trójka nie była wtedy aż taka hej odważna, jeśli chodzi o muzykę, nazwijmy to delikatnie, nieco nowatorską. Udało się jej wylansować paru wykonawców, ale te zespoły, które mnie najbardziej interesowały, czyli całe muzyczne podziemie, wszystkie Kryzysy, Brygady Kryzys, Izraele, były poza kręgiem zainteresowań tej stacji. Więc

i my zostaliśmy pogonieni, a uzasadnienie było proste i uniwersalne, choć mało konkretne: „nie jest antenowe". Ale i bez Trójki „Flota..." stała się naszą flagową pieśnią. „Mój dom" też został bardzo dobrze przyjęty. Ale to były czasy, gdy nie radio było kluczem do sukcesu, ale koncerty. No i Jarocin. Wiadomo było, że to, co się tam spodoba, wypłynie.

Tak czy inaczej, są na tej płycie rzeczy, które pozostają dla mnie ważne. Po pierwsze, okładkę do tej płyty zaprojektował Jurek Owsiak...

...do którego za chwilę wrócimy.

Ale co jest najważniejsze, ten koncert pokazał VooVoo-owską dzikość, która jednak nie miała nic wspólnego z tym, co grali wszyscy dookoła. Zwykle to były albo proste, punkowe formy, które muzycznie były dosyć niezdarne, albo coś takiego jak jazzrockowe Woo-Boo-Doo. Bo oni grali świetnie, ale brakowało im łącznika. Tego czegoś, co pozwala się porozumieć z ludnością. Wydaje mi się, że my, przy całym formalnym zakręceniu, mieliśmy to coś. Właśnie dzięki temu mogliśmy sobie pozwolić na jazdy, przy których ludzie momentami w ogóle nie wiedzieli, co się dzieje. To się wymykało zupełnie ich przyzwyczajeniom. Graliśmy wtedy taki utwór „Sprężyć krok", pamiętasz? To było już kompletnie dzikie granie.

Flota zjednoczonych sił

To wcale nie tak
Nie tak to miało być

To w sumie trwa za krótko
By mogło mieć sens

Od niespapranych rąk
Aż po ostatni krzyk
Jestem nieważnym tylko
Pakietem zdjęć

Od życia bez łez
Do łez nad życiem swoim
Przepłynę, zanim zdążę rozejrzeć się
Jedno bez drugiego
Topiłbyś się co noc
W pościeli oceanie
W powodzi łez

Buduję wielką flotę zjednoczonych sił
By razem zwalczyć niebezpieczny Styksu wir

Styksu wir
Styksu wir

Od życia bez łez
Do łez nad życiem swoim
Przepłynę, zanim zdążę rozejrzeć się
Jedno bez drugiego
Topimy się co noc
W pościeli oceanie
W powodzi łez

Buduję wielką flotę zjednoczonych sił
By razem zwalczyć niebezpieczny Styksu wir

Styksu wir
Styksu wir
Styksu wir
Styksu wir
Zbuduję wielką flotę zjednoczonych sił

Łobi jabi je

Cały utwór oparty na jednym w kółko powtarzanym schemacie melodycznym. To wkręcało ludzi, tym bardziej że był to schemat w zupełnie innym tempie, zupełnie inaczej grany niż wtedy to obowiązywało w naszym kanonie muzyki rockowej. Oczywiście fakt, że potrafimy przeprowadzić publiczność w okolice transu, nie znaczy, że Voo Voo było zespołem stadionowym. Nigdy nie będzie.

Ale to, że zespół z jedną studyjną płytą w dorobku wydał koncertówkę, i do tego w połowie z premierowym materiałem, było wydarzeniem.

Myśmy w ogóle wtedy starali się, żeby każdy nasz koncert był wydarzeniem. Ten w Rivierze był na przykład dość specyficznie reklamowany. Nocą Janek Pospieszalski – wówczas już nasz menago – razem z Owsiakiem oblepiali małymi ulotkami przystanki autobusowe. I koncert się wyprzedał. Tych koncertów umówmy się, grało się wtedy może piętnaście w roku. W związku z tym do każdego można się było jakoś specjalnie przygotować. Później, jak zaczęliśmy grać i dwieście koncertów rocznie, to już

musiało wyglądać inaczej. Ale tamte pierwsze koncerty, choć nie były szczególnie dochodowe, dawały wielką satysfakcję. Mam wrażenie, że pod tym względem zatoczyliśmy wielkie koło i znowu jesteśmy w podobnej sytuacji: możemy każdy koncert dopieścić. Tylko że powód jest inny: nie ma musu, żeby grać za dużo.

Koncertowy pik mieliście pod koniec lat 80.

Graliśmy wielkie koncerty, mieliśmy trasy halowe, okropne zresztą, myśl o graniu w hali do tej pory jest dla mnie horrorem. Ale największy boom przeżyliśmy za sprawą Jurka Owsiaka w okolicach pierwszej Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Myśmy wtedy rzeczywiście mieli status dosyć... gwiazdorski to może przesada, ale sprzedawaliśmy dużo koncertów i wyeksploatowaliśmy się troszkę, nie ukrywam, bo skwapliwie skorzystali z tego menedżerowie i ładowali w nas, ile się dało. Ale to nie był za dobry okres, bo ja nie lubię spędów i hal. A więc i festiwali, chyba że festiwal daje okazję, żeby zaprosić jakiegoś fajnego gościa. Ale najlepiej czułem się zawsze w klubach. Dlatego myślę, że w tej chwili wypracowaliśmy pozycję najlepszą z możliwych. W Trójce po raz pierwszy byliśmy na podium na Liście Przebojów, mamy status kogoś w rodzaju klasyków, możemy funkcjonować na własnych zasadach. Wszystko przez młodszego. To Emade mi powiedział, że muszę nagrać płytę, której nikt nie kupi. Serio. I okazało się, że bezkompromisowość się opłaci.

Zresztą to ciekawe z tymi przebojami. Bo nasze najpopularniejsze kawałki – „Wannolot", „Papierosy i gin", „Flota zjednoczonych sił" – nie zaistniały prawie w ogóle w radio. A i tak są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych utworów Voo Voo.

To zawsze tak było, że mieliście piosenki, które wszyscy śpiewali, choć niekoniecznie było ich można posłuchać w radio.

Dziwne losy miała piosenka „Bo Bóg dokopie" czy, jak niektórzy mówią, „Kobieto proszę cię". Moim zdaniem w bardzo dobrej wersji nagraliśmy ją z Voo Voo na płytę „Voo Voo z kobietami". Ale ona wtedy nie zaistniała na Trójkowej playliście. Zniknęła. Tymczasem zapisała się w świadomości społecznej jako utwór nagrany wspólnie z Maćkiem Maleńczukiem, choć w porównaniu z tamtym pierwszym nagraniem właściwie nie ma żadnych różnic. Oczywiście pomógł fakt, że był to duet dwóch w miarę znanych facetów, którzy śpiewali trochę inaczej o miłości. Ale i tak do tej pory nie rozgryzłem, jaki utwór może zostać przebojem.

Sprężyć krok

Jest tylko marsz
Ciągle marsz
Jest tylko marsz
Od piwnicy aż po strych

Jest tylko marsz
Ciągle marsz
Jest tylko marsz
Od piwnicy aż po strych

Nie wolno stać
Nie wolno stać

Nie wolno stać
Posłuszny nogom równam krok
Nie wolno stać
Nie wolno stać
Nie wolno stać
Posłuszny nogom równam krok

Choć czasem myśl
Uwolni się
Popłynie gdzieś
Ponad piwnicę
Ponad strych

Choć czasem myśl
Uwolni się
Popłynie gdzieś
Ponad piwnicę
Ponad strych

To tylko znak
By sprężyć krok
Nie wolno stać
I żadnych marzeń
Żadnych skarg

Nim stanie się tak, jak gdyby nigdy nic nie było

Myślę sobie, że

Ta zima kiedyś musi minąć
Zazieleni się
Urośnie kilka drzew
Niedojedzony chleb
W ustach zdąży się rozpłynąć
A niedopity rum
Rozgrzeje jeszcze krew

Zimny poniedziałek
Gorącą stanie się niedzielą
To co niepozmywane
Samo zmyje się
Nieśmiały dotąd głos
Odezwie się jak dzwon w kościele
A tego, czego mało
Nie będzie wcale mniej...

Choć mało rozumiem
A dzwony fałszywe
Coś mówi mi, że
Jeszcze wszystko będzie możliwe

Nim stanie się tak
Jak gdyby nigdy nic nie było
Nim stanie się tak
Jak gdyby nigdy nic

4

ORKIESTRA

Jurek Owsiak nie był członkiem Voo Voo, nie był menedżerem, właściwie nie wiadomo, kim był, a mimo to w dziejach zespołu odegrał bardzo istotną rolę.

Poznaliśmy się dzięki Jankowi Pospieszalskiemu. Kiedy już został naszym menedżerem, wszedłem w jego krąg towarzyski. Michał Lorenc, Grzegorz Wons, słynny Pan Yapa – Krzysztof Janczak, no i Jurek Owsiak oczywiście... Od razu zakochałem się w Jurkowym – że tak powiem – talencie narracyjnym, który sprawiał, że nasze wspólne prywatki były niezwykłe. Zresztą możesz sobie wyobrazić: jego nawijki, alkohol i dym. To se ne wrati, jak to się mówi. Myśmy się polubili nie tylko na stopie zawodowej, ale też rodzinnie. Więc jak przychodził Sylwester, to zaczynaliśmy w jednym domu, a potem wędrowaliśmy przez domy różnych znajomych. Odyseje po całej Warszawie. Przy okazji te spotkania okazały się bardzo inspirujące, zwłaszcza z powodu wiecznie buzującego Jurka. Robił te swoje witrażyki – jego lampki były naprawdę super – które zapewniały mu spokojną egzystencję, ale

poza tym miał ogromne nadwyżki energii. Więc musiał coś z nimi zrobić. Wychodziły z tego różne dziwne rzeczy. Wiesz, jak się zaczęła historia jego znanego z rozgłośni harcerskiej Towarzystwa Przyjaciół Chińskich Ręczników?

Pojęcia nie mam.

Kiedyś na urodziny Marysi Pospieszalskiej, żony Janka, wysłał jej ponad 100 pocztówek. Były na nich z jednej strony jakieś landszafty, jakieś plutony austrowęgierskich żołnierzy, a z drugiej pozdrowienia od Towarzystwa Przyjaciół Chińskich Ręczników i surrealistyczne miniopowiadanka, które sobie razem czytaliśmy, zaśmiewając się do łez. To była niesamowita twórczość. Pewnie Marysia wciąż je ma. Warto byłoby zrobić z tego książkę, to byłaby wspaniała lektura.

Zapisuję pomysł.

Potem ja z kolei poznałem Jurka z moim kolegą z socjologii, Jasiem Tomczakiem, który pracował w Rozgłośni Harcerskiej. Jasiu zaprosił go do radia i to Towarzystwo Przyjaciół Chińskich Ręczników, w wersji radiowej, zaczęło funkcjonować jako swoisty prowadzony przez Jurka fanklub Voo Voo. Jurek sam zresztą tak bardzo wpasował się w nasz zespół, że zaczął tłuc się z nami naszym rozklekotanym volkswagenem i zapowiadać nasze koncerty. Kiedyś w Szwajcarii tak rozbujał ludzi w klubie, nie tylko Polonię, że przyjechała policja ich rozpędzać. W tamtym kraju to była dosyć rzadka sytuacja.

Spory wyczyn.

To, że w czasie koncertów i my dostawaliśmy amoku, było też głównie zasługą Jurka, który szalał na scenie. Bo on jest absolutnie szalonym człowiekiem. Na antenie też szalał. Organizował akcje

typu Uwolnij Słonia, które teraz zdaniem niektórych mediów były wymyślane przez UB, żeby tym słoniem odsunąć młodych od myślenia o obalaniu komunizmu. Trudno sobie wyobrazić większy kretynizm. Jeśli w ogóle do czegoś Jurka porównywać, to do sztuki konceptualnej z lat 70. Na pewno była to ucieczka od surowości życia, w którym wówczas tkwiliśmy. Ucieczka w surrealizm. Na tej zasadzie działała i Pomarańczowa Alternatywa, i Towarzystwo Przyjaciół Chińskich Ręczników. Jurek, dzięki tej swojej frikowatości, przekonał do siebie olbrzymie rzesze ludzi. Nie potrzebował przy tym żadnej pomocy funkcjonariuszy.

Oni chyba nie bardzo wiedzieli, jak w ogóle do tego Owsiaka podejść, nie było jak się przyczepić do tego, co wyczyniał.

Kiedyś Janek Chojnacki i Romek Rogowiecki zaprosili nas do swojego telewizyjnego programu. Mieliśmy opowiedzieć o płycie „Koncert", do której okładkę zaprojektował właśnie Jurek. Powiedziałem Chojnackiemu uczciwie, że dobrze, przyjdę, ale z menedżerem i właścicielem zespołu Voo Voo. On nie bardzo wiedział, o co chodzi, i pytał, czy naprawdę właścicielem... Audycja była na żywo, a Jurek wparował tak dynamicznie, że zabił wszystkich. Chojnacki to człowiek z dużym poczuciem humoru, więc kiedy Jurek zaczął nawijać, że jest producentem butaperki, a przy okazji właścicielem zespołu Voo Voo, złapał klimat. Ale Rogowiecki kompletnie nie skumał, o co biega, i spróbował skierować rozmowę na jakiś konkret, ale wtedy Jerzy go niemiłosiernie skarcił: „Jeszcze raz się odezwiesz, to wyrzucę ze studia". Od tamtej pory Romek mówił na Owsiaka Owsik i delikatnie mówiąc, nie darzył go sympatią. Do czasu, kiedy zapowiadał Jarocin i posypała się na niego taka ilość maślanek, że sam poszedł prosić Owsiaka, żeby go zastąpił z zapowiedziami.

A tymczasem niektórzy wciąż powtarzają mocno sfastrygowaną opowieść, że niby Jerzy był znienawidzony w Jarocinie. To absolutne kłamstwo. Ja byłem na tych Jarocinach, na których był i Jurek. Publika go wręcz uwielbiała, a ten dokumentalny fragment filmu, na którym widać Owsiaka, a publiczność krzyczy „Wypierdalaj!", jest nieporozumieniem. Bo ludziom nie chodziło o Owsiaka. Akurat zostali ogłoszeni laureaci festiwalu, zdaje się wygrał wtedy Acid Drinkers, więc oczywiście punkowa – przeważająca akurat tego dnia – część publiczności sflekowała ten werdykt, a nie Jurka. Te wyzwiska punków pod adresem heavymetalowców i na odwrót to był swoisty jarociński rytuał. Broń Boże nie wynikało to z niechęci do Owsiaka, który rzekomo został nasłany przez SB i publiczność to wyczuła. Brednie.

Dla mnie okres bliskiej współpracy z Jurkiem był fantastyczny, on jest wręcz nafaszerowany takim poczuciem, że świat nie jest biało-czarny, a nawet jeśli zapada się w szarość, to można go sobie rozweselić od rana, nawet bez wódki. Miał też kapitalne pomysły. Najpierw była Letnia zadyma w środku zimy, czyli koncert, na którym zaproszone zespoły grały klasyki rock and rolla. Przy okazji powstawały ad hoc przeróżne kombinacje, między innymi zespół, który grał przeboje Gary Glittera, złożony z chłopaków z Kultu. To była niezwykle barwna i fajna impreza, a frekwencja przekroczyła wszelkie oczekiwania. No a potem to już była Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, która stała się jedną z największych na świecie akcji charytatywnych. I najsilniej przyciągającą ludzi.

Jak to się zaczęło?

No i tu mamy różne zeznania, nie do końca to pamiętamy. Któregoś dnia przyszedł do mnie z Walterem Chełstowskim, albo z jego polecenia. To było jeszcze przed TVN-em, Walter pracował jeszcze w TVP. Razem z Chełstowskim postanowili zreformować

pewną istniejącą już akcję zbierania pieniędzy na sprzęt dla szpitali. Ta akcja była słaba w sensie – jakbyśmy to dzisiaj powiedzieli – piarowskim. Innymi słowy, nie zażarło. Piosenka motywująca była słaba, o celu akcji mówiono ckliwie, nieprzekonująco, bez sensu. Pamiętam, że Walter bardzo dobrze wymyślił, jak to zmienić: chciał zrobić wszystko ostrzej, pokazać rzeczywiście, o co tu chodzi, te dzieci, te szpitale, emocje. Z drugiej strony uznał z Jurkiem, który miał być twarzą tej zmiany, że dobrze by było jakąś bigbeatową piosenkę do tego dołożyć. No i Jurek przyszedł z tym do mnie. Szukaliśmy raczej wśród melodii, które pisałem na potrzeby teatru. Jedna z melodii, którą napisałem dla Sceny Ruchu Mirka Olszówki, naszego przyszłego menedżera, spodobała się Jurkowi. Spytał, czy byłbym w stanie do niej dopisać piosenkę. No to mówię, dobra.

Kto wymyślił nazwę Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy?

Ważne, że padł ten pomysł, ta nazwa, ta idea. A wzięła się stąd, że nie chciałem, żeby wyglądało na to, że zespół Voo Voo wozi się na tej akcji – to mi się troszkę nieetyczne wydawało. Uznałem więc, że lepiej będzie, jak nazwa Voo Voo w ogóle nie będzie się pojawiała. Wymyśliliśmy więc Wielką Orkiestrę Świątecznej Pomocy – oczywiście mając za pierwowzór Orkiestrę Sierżanta Pieprza, która też narzuciła akcji taką hippisowską otoczkę. No i dla tej Orkiestry... napisałem piosenkę „Karnawał".

Hymn!

Nagraliśmy do tego teledysk, no i tak narodziła się „Orkiestra...". Wszystko za symboliczne pieniądze, bo to zawsze tam różnych państwa interesuje, ile na tym zarobiliśmy. Otóż to były pieniądze, które pokryły koszty nagrania w studio. A potem przez rok, bo to prawnie nie jest takie proste, starałem się zrzec honorariów

z tytułu napisania tego „Karnawału". W końcu się udało. Więc do wiadomości zainteresowanych: to była absolutnie charytatywna akcja z naszej strony. Nasze koncerty związane z Orkiestrą są nadal charytatywne. Bardzo jestem z tego dumny i myślę, że to, co Jurkowi udało się w ramach Wielkiej Orkiestry stworzyć, to jest kwintesencja jego talentów. On może już nie ma czasu, żeby pokazać się od strony ulicznego fajtera, happeningowca czy konceptualisty, ale w tej Orkiestrze jest cały on. Od razu, jak go poznałem, powiedziałem mu, że prędzej czy później eksploduje. I eksplodował. Niesamowita postać. To naprawdę nie jest przypadek, że ten nieprzewidywalny jąkała zrobił te wszystkie niesamowite rzeczy.

„Karnawał" był kompletnie pod prąd w stosunku do tego, co w tym czasie grałeś z Voo Voo.

Wiesz, gdyby to ktoś inny mi zaproponował, to być może bym odmówił albo byśmy to zrobili anonimowo. Ale wiedziałem, że Jurkowi można zawierzyć, bo to będzie miało i klimat, i sens. Ale absolutnie nikt z nas nie przewidywał, że cała impreza rozrośnie się do takiej skali.

Był to swoisty skok w bok, tak jak z „Małym Wu Wu" które wyszło pięć lat przed pierwszą edycją Wielkiej Orkiestry, w 1988 roku.

Ale w przeciwieństwie do „Małego Wu Wu" Orkiestra... to był swoiście hippisowski pomysł. „Małe Wu Wu" zrodziło się zaś z prostej potrzeby nagrania płyty z sensownymi piosenkami dla naszych dzieci. Tymczasem obecność Jurka sprawiła, że Orkiestra nabrała bardzo rockandrollowego wymiaru. A dzięki temu, niejako przy okazji, Jurek sprawił, że ludzie zaczęli patrzeć na tych długowłosych jak na normalnych ludzi. Jeszcze przed tą akcją się

tradycyjnie bluzgało, że ci, co słuchają rocka, noszą długie, tłuste włosy i jeżdżą do Jarocina, to narkomani, brudasy, i to, i śmo. A nagle się okazało, że młodzi długowłosi ludzie mają w życiu jakiś cel. To jest naprawdę nie do przecenienia, że muzyka rockowa dzięki Orkiestrze stała się elementem życia społecznego. Ale niektórzy za bardzo się tym przejęli i całą Orkiestrę, i działalność Jurka traktują wyłącznie jako zjawisko socjologiczne. Na przykład krytycy muzyczni. W związku z tym fakt, że Owsiak w 2015 roku w Los Angeles otrzymał za Przystanek Woodstock International Music Industry Award w kategorii promotor koncertowy, został, delikatnie mówiąc, kompletnie przez prasę nieodnotowany.

Karnawał

Myślę o nas, a dusza ma bredzi
Czego nie można się od niej dowiedzieć
Dialog był trudny, trzeba już dwóch
A życia bacik nie daje nam tchu

Podobno ptaki upadły jak ludzie
A jednak bliżej są nieba
Siedzę na tyłku z rękami w kieszeniach
A duszy nie tego trzeba...

Dumam o nas, a głowa ma bredzi
Na myśl o wieczorze nie mogę usiedzieć
I będzie pięknie, i miło ogromnie
Niezbyt cnotliwie, niezbyt skromnie

Podobno ptaki upadły jak ludzie
A jednak bliżej są nieba
Siedzę na tyłku z rękami w kieszeniach
A duszy nie tego trzeba...

Nie mów, że nikt Cię nie kocha,
nie
Nie mów, że nikt Cię nie potrzebuje,
nie
Nie mów, że nikt o Tobie nie myśli,
nie
I nie mów, że nikt nie chce Cię znać

Wystarczy odrobina nadziei
Pozytywne myślenie wszystko odmieni
Wystarczy odrobina nadziei
Pozytywne myślenie wszystko odmieni

Nie myśl, że nic dla Ciebie nie ma,
nie
Nie myśl, że nikt o Ciebie się nie
troszczy,
nie
Nie myśl, że nikt o Ciebie nie dba,
nie
I nie myśl, że Ty jesteś najgorszy,
nie

Wystarczy odrobina nadziei
Pozytywne myślenie wszystko odmieni
Wystarczy odrobina nadziei

Pozytywne myślenie wszystko odmieni

O Orkiestrze pisali, często nie oglądając występujących w jej ramach muzyków, co jest jednak trochę dla nas uwłaczające. A przecież każdy z zespołów, który występuje na Orkiestrze, gra normalny koncert. To nie jest filozofia Letniej zadymy w środku zimy, gdzie grało się covery, tylko każdy przyjeżdża, żeby najrzetelniej zagrać swoje rzeczy. A one tam wychodzą rzeczywiście jak natchnione. Podobnie było z pierwszym Woodstockiem – owszem, to było wydarzenie społeczne, ale to, co zostało z tej imprezy, to koncerty Blood, Sweat & Tears, Joe Cockera, Janis Joplin, Hendrixa. Tak samo jest z Orkiestrą i z Owsiakowym Woodstockiem. Ale kiedyś przeczytałem, że granie na Woodstocku jest obciachem, że to wieśniacka impreza. Wtedy stało się jasne, nie tylko dla mnie, że tak zwana krytyka muzyczna rozjechała się na dobre ze swoimi odbiorcami. Na własne życzenie.

5

WŁASNY TON

Jurek Owsiak, przypadkiem, przyczynił się do kluczowej zmiany w składzie Voo Voo...

Nasz drugi perkusista Andrzej Ryszka, bez wątpienia jeden z najlepszych, jacy się w Polsce urodzili, dopiero po latach, kiedy już wyemigrował do Kanady, przyznał mi się, że nie czuł się w Voo Voo przesadnie dobrze. Ja zresztą to czułem. On świetnie grał, bardzo skrupulatnie wykonywał wszystko, czego od niego wymagaliśmy, ale chyba to była relacja jak z muzykiem sesyjnym. Do tego był raczej zanurzony w klimatach blues-rockowych, więc to, co graliśmy, było zupełnie nie jego. Wciąż robiłem wszystko, żeby stworzyć nową muzykę. Było to może troszkę naiwne, ale ja przy okazji strasznie walczyłem z nawykami wywodzącymi się właśnie z blues-rockowej tradycji. Więc po prostu wiedziałem, że Ryszka gra świetnie, ale że – mówiąc szczerze – nie znajdował w naszej muzyce ani rytmu, ani melodii.

Więc Ryszka był po prostu towarzyszem podróży, a ty już czułeś zespół?

To jednak wybitny pałker, a profesjonalizm dobrze kompensuje brak zaangażowania. Więc on fantastycznie współtworzył to, co się wówczas z Voo Voo działo, zwłaszcza kiedy improwizowaliśmy. Więc może robił to bez poczucia, że tworzy z nami coś wyjątkowego, ale to, jak grał, powodowało, że czuliśmy się już zespołem. To nie było granie piosenek, tylko dzianie się, budowanie jakości z tego, co tworzyło się między nami na scenie. Więc i rzeczy, które nagrywaliśmy, były fajne.

Z Ryszką za bębnami nagraliście drugą studyjną płytę, „Sno-powiązałkę". Wasza pierwsza płyta była zupełnie nowatorska. Miała agresywne, mocne, brzmienie. „Sno-powiązałka" zaś – już z Janem i Mateuszem Pospieszalskimi w składzie – to...

...antyteza pierwszej płyty.

Brzmi przy niej niemal jak kraina łagodności. Może dlatego jest bardzo lubianą płytą, dla niektórych to jakby pierwszy album Voo Voo.

„Sno-powiązałka" ma charakter typowo książkowy – to wymyślona, zwarta opowieść. Pomysł na płytę był fajny: taka muzyczna podróż po świecie ludzkich snów. Dużo jest w niej przestrzeni i oddechu. Teksty też – powiedziałbym – były dojrzalsze. Ale uczucia mam mieszane, bo po pierwsze mam do siebie pretensje o głos, który tam wydobywam. Mam na to jednak alibi. Znalazłoby się też zwolnienie lekarskie, bo akurat weszliśmy do studia dwa tygodnie po tym, jak mi wyrwano jedenaście zębów. Przy takiej dziurze w paszczy śpiewanie to był po prostu fizyczny ból. Poza tym myśmy wtedy uwierzyli, że możemy zrobić taką „nowoczesną płytę". Ale z tą „nowoczesnością" zawsze jest tak, że się pierwsza starzeje. Zwłaszcza że ta „nowoczesność" oznaczała wtedy jakąś

postrockowość. No to się tam klawisz pojawił niestety, efekty, a elektronika wietrzeje.

Myślę sobie teraz, że ta płyta jest trochę jak TVN Style: taka delikatna, żeby nikogo nie urazić.

Zasnuty

Zbudził mnie nad ranem
Głośny skowyt psa.
Sny niespamiętane
Uleciały jak nocna ćma.

Długo się męczyłem,
Myśląc o tym jak,
Z tego, co wyśnione,
Uratować choć drobny ślad.

W końcu to pojąłem,
Śniło mi się, że
Zbudził mnie nad ranem
Skowyczący pies.

Skoro „Sno-powiązałka” była antytezą „Voo Voo”, to „Z środy na czwartek” jest...

Rozkrokiem. Ale i tak wydaje mi się, że to jedna z naszych bardziej udanych płyt. Konfrontowaliśmy na niej elementy muzycznych tradycji, które mogły się spotkać – tak nam się wtedy przynajmniej wydawało – tylko w naszych nagraniach. Było więc trochę Nowosądecczyzny, trochę reggae... Są na niej wokalne eksperymenty inspirowane chórami balijskimi. W głowie mi się wtedy gotowało od pomysłów. Aż za bardzo. Żałuję tylko, że ona tak źle została przez nas zmiksowana. Jest w naszej dyskografii parę płyt, które są porażkami realizatorskimi, bo myśmy akurat w coś tam uwierzyli. A „Z środy na czwartek" to już totalna porażka, bo z Mateuszem Pospieszalskim doszliśmy do wniosku, że lepiej niż realizatorzy wiemy, jak powinna brzmieć nasza płyta, i sami postanowiliśmy zgrać cały materiał. Dlatego w sensie technicznym jest to najgorsza z naszych płyt, nie do uratowania. Ale w ten sposób dostaliśmy sensowny pstryczek w nos, więc nigdy więcej już potem nie bawiliśmy się w zosie samosie. Są jednak zawody, za które się człowiek brać nie powinien. Jak śpiewa, to niech śpiewa, a nie startuje na prezydenta.

Po nagraniu tej płyty Andrzej Ryszka odszedł z zespołu.

To był proces. Wiedziałem już, że Andrzej wyemigruje. Ale już wcześniej potrzebowaliśmy zastępstw. I wtedy przytrafiła się zorganizowana przez Jurka Owsiaka Letnia zadyma w środku zimy...

To był 27 stycznia 1989 roku.

Troszkę ciężkie to było dla nas przeżycie, ale fajne, bo sam zamysł, że każdy, kto tam występował, musiał przygotować jakieś covery, jakąś cudzą muzykę, miał sens. Nawet dla mnie, chociaż ja za coverami nie przepadam, bo to mało twórcza praca dla muzykantów. Ale akurat wtedy zamysł Jurka dobrze się

zmiksował z moim myśleniem o historii muzyki jako czymś istotnym, od czego trzeba – nawet z fisiem pod tytułem wymyślamy muzykę na nowo – się odbić. A do tego wszystko było niezwykle barwnie urządzone, bo oczywiście Owsiak zupełnie przy tym projekcie zwariował, co w jego wypadku kończy się tym, że zrobił go perfekcyjnie. Pamiętam, że zakazał wszystkim używać na scenie wiadomego angielskiego słowa na „f", a płaciło się na imprezie „pipami". P.I.P.A. to od Polish Independent Pop Artists.

Tak napakowanej Stodoły jak wtedy jeszcze nigdy w życiu nie widziałem. Ludzie, którzy w to weszli, też powariowali. Powstawały składy ad hoc, Owsiak załatwił jakieś przedłużone limuzyny, którymi się podjeżdżało do Stodoły.

Do Stodoły, jasne...

Była to więc niezwykle widowiskowa, fajna impreza. Muzycznie różnie to wychodziło, myśmy grali z pewnym belgijskim wokalistą dwa czy trzy numery. Ale że to było trochę za szybko robione, więc pozostało niedorobione. Co słychać na płycie. Muszę to przyznać, choć Jurek to właśnie mnie poprosił, żebym czuwał nad stroną muzyczną tego wydawnictwa. Ale to było ciężkie do zrobienia, bo całość została zgrana ze stołu mikserskiego, a nie z mikrofonów, więc nic tam nie można było w proporcjach zmienić. Publiczności, jak to na koncertówkach z tych czasów, prawie nie słychać. Można było wybrać tylko w miarę przytomne wykonania.

Które jednak nie dawały wyobrażenia o tym, co się wtedy działo.

Nie, kompletnie nie. Bo tak jak mówię, Stodoła napakowana ludźmi pod sufit, a na płycie nie słychać w ogóle, że ktoś tam jest.

Więc czar koncertu pryska. Ale korzyść z pracy nad tą płytą była oczywista. Bo ja tych nagrań słuchałem pod kątem perkusistów. Andrzej Ryszka miał ton, więc wydawał się nie do zastąpienia.

Zaczekaj. Co masz na myśli, mówiąc „ton”?

Ton jest najważniejszą rzeczą u muzyka. Sprawia, że jest w stanie zagrać w każdym składzie i nie stracić w nim swojego charakteru. Ktoś, kto zna się na muzyce, kto słyszy muzykę albo ją uprawia, zlokalizuje kogoś takiego nawet w najgorszym zespole. Zresztą w kiepskiej kapeli łatwiej indywidualność usłyszeć, muzycy z właściwościami po prostu się wybijają. Nawet w dobrych zespołach można znaleźć zarówno wybitne osobowości, jak i zwykłych rzemieślników.

Więc Ryszka miał własny ton.

A do tego tak precyzyjne trafienie w punkt, w stopę, w werbel... Ale nagle usłyszałem Stopę, Piotra Żyżelewicza, który grał wtedy w punkowej Moskwie. Zrozumiałem, że on też ma to coś, ten ton. No to zakradłem się do Stopki.

Mimo że on oprócz Moskwy miał za sobą Armię i Izrael?

Ale kiedy zaczęliśmy gadać, okazało się, że uwielbia AC/DC i słucha dużo rocka. A że jest perkusistą niezwykle precyzyjnym w graniu, więc dobrze się sprawdza w takim postpunkowym graniu. Stąd Armia, świetna zresztą orkiestra, à propos udanych reliktów jarocińskich czasów. Wybitny zespół. Stopa był w nim jak walec. Jak młot parowy. Jego granie to było połączenie żywiołowości i precyzji. Dlatego kiedy trafił do nas, to wiedziałem, że z nim na scenie możemy robić wszystko. Możemy latać nad sceną, ale on nas wszystkich i tak będzie trzymał za fraki,

sprowadzał na ziemię. Mogliśmy się nawet mylić, wysypywać, a on to zawsze zbierał do kupy.

Z czasem zaczęliśmy się troszkę bawić w jazzowych edukatorów. Stopka był naszym czeladnikiem. Na początku ciężko to szło, ale staraliśmy się go angażować we wszystkie możliwe projekty, które robiliśmy, również te quasi-jazzowe, teatralne, filmowe. Nawet go w końcu wkręciło w granie szczoteczkami. Bardzo polubił te nasze zabawy oraz poszukiwania i stał się z czasem bardzo uniwersalnym perkusistą, nie tracąc swojego rockowego tonu.

Pierwszą płytą, jaką nagraliście ze Stopą, było „Małe Wu Wu". Stopa trochę się w nią zaangażował również jako kompozytor.

Dokładniej „Małe Wu Wu. Tam tam i tu", o ile pamiętam, bo pierwsze „Małe Wu Wu" nagraliśmy z Ryszką.

Pomysł był mój, ale od samego początku jesteśmy zespołem bardzo rodzinnym. Konsekwentnie na przykład wprowadziłem równy podział dochodów ze wszystkich naszych prac. To nie jest do końca sprawiedliwy podział, ale dzięki temu nigdy nie mieliśmy finansowych awantur.

Więc podział może niesprawiedliwy, ale dla zespołu najlepszy.

Z drugiej strony nigdy się nie angażowaliśmy w jakieś wspólne zespołowe inwestycje, na przykład kupno sprzętu. Bo co zrobić, kiedy ktoś odchodzi? Wykupywać udziały? Jakieś słabe to. Ważniejsze były moje starania, żeby każdy z muzyków zaistniał jako kompozytor. Bo to z racji dopływu tantiem daje mu lepsze zabezpieczenie finansowe. Jak tego nie ma, kończy się jak w filmie o zespole Trio, który poznałem zresztą kiedyś w Berlinie. Otóż po latach ich pałker opowiadał przed kamerą, że koledzy namawiali go przez cały czas, żeby coś napisał. Ale on nie chciał i teraz żałuje. Bo ciągle się poci, a tamci są właścicielami wysp

i takich tam luksusów. Więc wydawało mi się, że trzeba również Stopkę zachęcić do komponowania. Stąd jego piosenki na „Małym Wu Wu".

Końcówka lat 80. to strasznie kolorowy okres w waszym wykonaniu: „Sno-powiązałka", „Z środy na czwartek", „Małe Wu Wu". Zwłaszcza ta ostatnia płyta, legendarna dziś, nagrana z dzieciakami, choć przecież praca z nimi najłatwiejsza nie jest.

To jak praca w kopalni. Dzieci wytrzymują w studio góra dwie godziny, to jest szczyt ich percepcji, potem się zaczyna rozjazd koncentracji, demontaż mikrofonów, wrzask, totalna demolka. Niedawno spotkałem się z Antkiem Sojką, który jako dziecko brał udział w nagrywaniu „Małego Wu Wu", a teraz nagłaśniał jeden koncertów, na którym graliśmy. Wtedy mi się to „Małe Wu Wu" przypomniało. No śmieszne to było, owocne, ale bardzo pracochłonne.

„Małe Wu Wu" zaczęło się od spektaklu z piosenkami. Tekstami były wierszyki Jurka Bielunasa. Myśmy zrobili do tego muzykę, a do nagrań wzięliśmy po prostu dzieci znajomych muzyków. Pełny nepotyzm. Ciekawe, że choć one w ogóle nie były ośpiewane, ani solo, ani w żadnych chórkach, jednak miały muzykę z tyłu głowy. I to telewizyjne „Małe Wu Wu" usłyszał ówczesny mąż Majki Jeżowskiej, Amerykanin Tom Logan. Świetny, typowy studyjny muzyk, który po wypiciu winka potrafił zagrać wszystko, nawet „Wśród nocnej ciszy" w siedemnastu wersjach. Poszedł do Polskich Nagrań i urokiem osobistym zmusił ich wręcz, żeby ta płyta się ukazała.

To była jak na owe czasy rewolucja: infantylizm ograniczony do minimum, rockowe piosenki śpiewane przez dzieciaki, wycieczki w stronę folku, muzyki korzeni. Rap, skrecze – tego w tym czasie i na dorosłych polskich płytach byś nie uświadczył.

Robiąc te nagrania, nie poszliśmy na łatwiznę. Chociaż oczywiście mieliśmy świadomość, że troszkę to ryzykowne: zespół jarociński i płyta dla dzieci.

Ale wy zawsze lubiliście takie wolty.

Zawsze lubiliśmy robić rzeczy troszkę w poprzek. Z „Małym Wu Wu" było tak, że po pierwsze podobały się nam teksty Jurka. W nich nie było niczego, co modne. On się odnosił raczej do klasyki pisania dla dzieci. Tuwim, Brzechwa – te rejony. Po drugie, miałem dzieci i nie mogłem już słuchać tych wszystkich Kleksów. To było jakieś podlizywactwo, piosenki dla rodziców, a nie dla ich dzieci, w ogóle mnie to nie kręciło. Jak byłem mały, to słuchałem Beatlesów, a nie Gawędy. Dlatego byłem pewien, że dzieci chętniej będą słuchały hip-hopu, Backstreet Boys niż jakiejś muzyczki. Więc pomyślałem, że trzeba nagrać płytę dla dzieci, nie myśląc o tym, że to jest płyta dla dzieci. I to ją uratowało. Żadnych pomysłów dydaktycznych, zamiast tego porządne, rockowe granie z elementami rzeczywiście jak na tamte czasy meganowoczesnymi. Chociaż pamiętam, że skrecze nie były jeszcze do końca „prawdziwe", bo tylko na taśmach skreczowałem.

Po nagraniu płyty, wbrew naciskom, postanowiliśmy, że nie będziemy z dzieciakami występować na żywo. Żadnych festiwali dziecięcych, nic z tych rzeczy.

Dlaczego?

Z miłości. Żeby nie zabierać naszym dzieciakom dziecięctwa. Żeby nie eksploatować ich emocji. Poza tym naprawdę to była mordęga. Oczywiście miło ją wspominam, choćby dlatego, że oficjalnie sprzedaliśmy pół miliona „Małego Wu Wu", a prawdopodobnie około miliona rozeszło się po piracku. Ale trafiliśmy na jakąś reformę finansową, coś fatalnego się stało z wartością walut, więc

z tego wszystkiego tyle miałem, że za „Małe Wu Wu” mogłem spędzić dwa tygodnie z rodziną na Mazurach.

Później były próby powtórzenia tego projektu. Ale robiliśmy to już z mniejszą ochotą. Przy drugim „Małym Wu Wu” troszkę się zakałapućkaliśmy w techniczne nowinki. Chcieliśmy za wszelką cenę, żeby płyta była inna od poprzedniej, a to były akurat czasy fascynacji różnymi klawiszami. Tylko że jak już mówiłem, te oparte na elektronice pomysły szybko zdychają. Nagraliśmy potem z dziećmi jeszcze jedną płytę, z wierszykami księdza Twardowskiego. Tę akurat bardzo lubię.

Tak, wydaje się, że to wszystko zabawa. Ale żeby uzyskać tę lekkość, trzeba się było ciężko napracować.

Bo Bóg dokopie

Kobieto, proszę cię, bądź ze mną
w noc i w dzień.
Bądź, kiedy śnieg i kiedy deszcz
– bądź ze mną też.
Kobieto, proszę cię, bądź ze mną
w noc i w dzień.
Bądź, kiedy śmiech i kiedy łzy
– zaufaj mi.

Świat się nam przygląda i nie życzy źle.
A jeśli jest inaczej, to świat
mam cały gdzieś.
Bóg nam nie daruje, Bóg dokopie nam,

gdy ktoś z nas zepsuje to, co dał nam sam.

Kobieto, proszę cię, bądź ze mną
w noc i w dzień.
Przysięgam ci, że nie ma nic,
co może mieć większy sens.

Wcale mi się słowa nie posplątywały

Co za noc – dał mi ją Bóg
Bym razem z nią kołysać cię mógł

Aresa syn znowu tu wlazł
Napina łuk, celując w nas

I choć twe słowa plącze gin
I nieco się zgubiłeś
W sekrecie jednak wyznam ci
Że trochę uwierzyłam

U naszych stóp niepewny dość krąg
Gorący jak dotyk twych rąk

I choć twe słowa plącze gin
I nieco się zgubiłeś
W sekrecie jednak wyznam ci
Że trochę uwierzyłam

Żeby odetchnąć od tej harówy, uciekłeś w pierwszą solową płytę.

Nagrywaliśmy ją już w czasie sesji „Małego Wu Wu", która przedłużała się w nieskończoność. A ja się męczę w studio. Może nie tyle się męczę, co czuję, jak uchodzi ze mnie energia. A może zwyczajnie już mi się nudziło? Więc sobie po prostu wyskoczyłem z Wojtkiem Przybylskim do innego studia i coś sam zacząłem nagrywać. Wtedy też pierwszy raz usłyszałem Edytę Bartosiewicz i pomyślałem, że śpiewa super. Tylko co z tego, skoro w obcym nam klasowo języku? Więc poprosiłem ją o zaśpiewanie dwóch piosenek po polsku. Udało mi się, częściowo. Bo sam wiesz, że Edytę nie jest łatwo namówić na cokolwiek. Zaśpiewała w końcu ze mną w dwóch piosenkach: „Her Melancholy" i „Wcale mi się słowa nie posplątywały". Chyba wtedy dopiero uwierzyła, że po polsku też się da.

To była fajna zabawa. Piotrusia Stopkę poprosiłem, żeby mnie na bębnach ze dwa razy wspomógł. Wyszła bardzo prywatna, osobista płyta. „Waglewski Gra-Żonie". Bo wiesz, moją żoną jest Grażyna...

Tak, wszyscy wiedzą. „Nasze dusze już spokojne z jedną nogą w niebie / A więc można tak żyć tylko o winie i chlebie". To być może najpiękniejsze piosenki o miłości mężczyzny do kobiety w historii polskiej muzyki. Ale na płycie znalazł się też m.in. „Wannolot", który wszedł do repertuaru Voo Voo. I dał nazwę waszemu fanklubowi. Mniej więcej w tym samym czasie nagrywacie „Seszele", muzykę do debiutanckiego filmu Bogusława Lindy. Trochę zapomniana płyta, chociaż to bardzo ciekawy eksperyment.

Oj, tam się bardzo dużo działo. W tamtych czasach poznać Bogusia Lindę, to było jak zagrać koncert z Elvisem Presleyem. Pamiętam, że myśmy wtedy nieustannie bankietowali, a Boguś, który był wtedy bardzo zajęty, przylatywał do studia w Szczecinie, gdzie myśmy nagrywali, sprawdzał, czy jeszcze żyjemy, a potem znowu wsiadał do samolotu i leciał do Warszawy. Ale kiedy go raz jeden naprawdę potrzebowałem – do nagrania monologu w jednej z piosenek – musieliśmy to zrobić przez telefon, bo on akurat był zamiejscowy. Ale to był fajny czas, choć trudny dla Bogusia, bo producenci kazali mu ciągle zmieniać końcówkę filmu, męczył się przy tym okropnie. Przy okazji przemontowywano muzykę, oczywiście bez mojego udziału, bo ja nie miałem czasu ani cierpliwości, żeby siedzieć przy montażu jak zawodowy kompozytor muzyki filmowej. Zostało to jakoś dziwacznie pocięte, czasami w poprzek frazy. Okazało się też, że niektóre fragmenty, choć brzmiały dobrze, nie sprawdziły się w filmie. Na przykład Boguś narzekał na taką frazkę, którą wykorzystaliśmy również na płycie „Z środy na czwartek". Chodzi o takie szczekane chóry, które usłyszałem na płytach z Bali. Więc mieliśmy bębny i dziwne chóry, które tworzą niesamowitą rytmikę, super, nikt dotąd na to nie wpadł. Ale Boguś później skarżył się, że to mu w dialogi wpada, że dialogi w tym w ogóle znikają. Więc pocięli tę muzykę tak, że równie dobrze mógł się pod nią podpisać Józek Dowolny.

Dla mnie, zapalonego kinomana, który na każdą propozycję robienia muzyki filmowej rzuca się jak dziki, to też ciężkie doświadczenie. Imprezy imprezami, ale jak się widzi, że ten fajny scenariusz, który czytałeś w pierwotnej wersji, zostaje przełożony na nie zawsze dobry język dialogów, jak to potem jest nie najlepiej świecone, jak do tego dojdzie ten nieszczęsny postsynchron, który w przypadku polskich filmów jest kompletnie niezrozumiały...

W każdym razie przy pracy nad filmem mój entuzjazm bardzo szybko zmieniał się w oziębłość. Wybiegałem ze studia przerażony. W głowie miałem tylko jedno: co ja tutaj robię? Całe szczęście te kawałki mojej muzyki filmowej, które lubię, udało się ocalić i wydać na płytach. Ale tak w ogóle to jest siermięga.

„Seszele" to pierwsza moja płyta, na której wszystko zagrałem na kontrabasie. Mimo że na okładce jako bas podpisany jest Jan Pospieszalski. Tak wyszło. Zresztą nie wiedziałem, czy dam radę, ale ostatecznie na dwóch płytach Voo Voo zagrałem na basówkach. Moje basowe popisy na „Seszelach" świadczą wyłącznie o tym, że było wesoło.

Wannolot

Siedzę w wannie i gapię się w sufit
A mury niosą rozmowy jakichś ludzi
O tym, że gdzieś tam się waży
Los niezwykle ważnych dygnitarzy

Siedzę w wannie, a sufit tak biały
W swej białości niemal doskonały
I choć trochę brakuje przestrzeni
To tę chwilę spokoju trudno przecenić

I myślę o tym, co powiedział pewien malarz, że
To największy cud i trudno większy znaleźć, że
Choćbym tak siedział w tej wannie przez lata
To nie zniknę jak cukier wsypany do herbaty

Trochę opisujesz „Seszele” nie jak pracę nad muzyką do filmu, ale jakiś projekt house’owy.

No bo mam sentyment do tej płyty i słucham jej od czasu do czasu, chociaż nie za bardzo lubię takie powroty do przeszłości. Wyraźne są na niej nawiązania do „Sno-powiązałki”, chociażby w głównym temaciku, który ma podobny motyw do „Niewidzialnego”. Więc ona jest wynikiem moich wcześniejszych doświadczeń. Poza tym przy takiej muzyce dużo się nagrywa partii instrumentalnych, które nie przechodzą na „regularnych” płytach Voo Voo. Więc można sobie pozwolić na trochę przestrzeni, na tonalne zabawy, eksperymenty z brzmieniem.

Niekiedy, jeśli projekt z założenia nie ma ograniczeń, jak najnowsza płyta Voo Voo, wychodzą wam naprawdę przedziwne rzeczy. I co ciekawe, niekoniecznie bezkompromisowe, dla garstki wyznawców.

Czasami warto włączyć myślenie, jakie zapodał mi Fisz: nagraj coś, czego nikt nie kupi. Już nie musisz niczego nikomu udowadniać. Teraz to jest – może niestety – mój constans. Nic nie muszę... Ale nie, chyba to jednak dobry stan. Przestałem się martwić. Wiem, że nie sprzedam płyty w mniejszej ilości, niż przyzwoitość tego wymaga, pewnie też nie więcej (chyba że przypadkiem, tak jak w wypadku „Dobry wieczór”, zdarzy się coś, czego nie pojmuję), ale mnie to nie ziębi już ani nie grzeje, bo się z nikim nie ścigam. Myślę, że trzeba się cieszyć takim stanem i nie walczyć, żeby wskoczyć na siłę na jakiś wyższy próg popularności. Trzeba szukać

w sobie. A paradoksalnie muzyka „użytkowa" – teatralna czy filmowa – daje dużą swobodę takich poszukiwań. No, chyba że reżyser ci coś chce dyktować.

Miałeś taki przypadek?

Władysław Pasikowski zapytał mnie kiedyś, czy zrobiłbym mu muzykę do filmu – taką jak Nino Rota do „Ojca chrzestnego". Jedyna odpowiedź, jaka mi się cisnęła na usta, brzmiała, że jak zrobisz taki film jak „Ojciec chrzestny", to ja ci zrobię taką muzykę jak Nino Rota. To zresztą dość charakterystyczne podejście. Większość reżyserów, którzy się do mnie zwracali, chcieli muzyki takiej, jaką ktoś już kiedyś zrobił. To jest beznadziejne i wynika z braku osłuchania. Ale też czegoś głębszego, bo przecież kłopot z filmem polskim swojego czasu polegał na tym, że nie mógł znaleźć własnej tożsamości, że się skupiał na nieudolnym kopiowaniu.

W tych „pozagłównonurtowych" projektach Voo Voo pojawiało się sporo muzyków spoza składu.

My po prostu lubimy się spotykać z innymi muzykami. Naprawdę. Ale jest to też pewna świadoma strategia. Bo oprócz tego, że każdy z nas uprawia muzycznie różne ogródki, więc sami się wzajemnie zarażamy własną innością, to również bardzo skwapliwie korzystamy z okazji, żeby kogoś zaprosić i się nim inspirować. Zawsze nas kręciły inne muzyczne kultury. Czasem prowokujemy spotkania z wybitnymi instrumentalistami typu Tomek Stańko, czasem podprowadzimy im puls... Ale zawsze pojawienie się na scenie z taką osobą wywołuje we mnie, wiesz, jakieś ciarki.

Nie byłoby pewnie tych spotkań, gdybyście nie mieli takiego okresu wchodzenia w różne dziwne konstelacje: a to muzyka filmowa, a to dorosła płyta dla dzieci...

Tak, gdybyśmy nie zapracowali na bogate CV, toby do nas nie przychodzili ludzie typu Leszek Wosiewicz, żeby mu muzykę do filmu napisać. Bo w tym CV stoi jak wół, że i z orkiestrą możemy, i jazz, i dla teatru, i dla kina. To oczywiście było zupełnie nieświadome, nie robiliśmy tego, żeby pokazać nasz warsztat i przygotowywać się do zawodu użytkowego pracownika muzycznego. To wszystko mieściło się w ramach – powtórzę to po raz siedemdziesiąty czwarty – szukania własnego języka. Po to się tyle różnych wykonuje prac i w tylu różnych przestrzeniach muzycznych kombinuje, żeby się ciągle odnawiać. Ze mną jako muzykiem też tak było. Dla odświeżenia wziąłem właśnie do ręki kontrabas i grałem jazzowe rzeczy, których teraz nie cierpię. Ale był taki okres, w którym się tą muzyką fascynowałem. Ze skalą bluesową było podobnie. Na pierwszych płytach Voo Voo nie ruszałem jej nawet patykiem. Bo myślałem, że wszyscy tak grają, więc ja wymyślę coś nowego. Podążałem drogą Davida Byrne'a i innych, którzy świadomie odcięli się od bluesowych korzeni. Którzy gdzieś tam w połowie lat 70. doszli do wniosku, że jednak muzyka rockowa to nie tylko blues. I zaczęli walczyć, nawet może nieświadomie, i wydawać płyty zdecydowanie odcinające się od bluesa. Więc my też używaliśmy skal, których w rocku w ogóle nie stosowano. A to mesjanówka, a to skale całotonowe, frygijskie i takie różne dziwne rzeczy. Na długo te skale decydowały o brzmieniu Voo Voo. Nawet teraz, kiedy z Mateuszem wymyślamy różne riffy, to one odruchowo są już osadzone w tych „niebluesowych" skalach. One gdzieś tam nam się zakodowały jako nasz wspólny język. Pierwsza płyta, na której nieśmiało

pozwoliłem sobie zagrać bluesowe dźwięki, to była właśnie moja pierwsza solowa, „Gra-Żonie". Pomyślałem sobie, zwłaszcza po tym, jak w naszym składzie pojawił się mocno jednak rockowy Stopa, że warto po tych VooVoo-owskich doświadczeniach, po tych latach wyparcia, resetowania bluesa w mojej głowie, sprawdzić, jak poradzę sobie z powrotem do elementarza. Również dlatego to była tak inna, tak osobista płyta.

Opowiadasz o tym, jak inni członkowie zespołu wpływają na waszą muzykę. Wygląda więc na to, że Voo Voo to muzyczna demokracja.

O nie. Granie w składzie Morawski, Waglewski, Nowicki, Hołdys przekonało mnie, że w zespole nie ma miejsca na pełną demokrację. Zanim byśmy cokolwiek nowego zagrali, po prostu zadyskutowalibyśmy się na śmierć. Demokracja w Voo Voo działa, ale na scenie. Tam jesteśmy równi, choć też nie do końca. Na czym to polega, dotarło do mnie, kiedy oglądałem koncerty Milesa Davisa. Pomyślałem, że dla muzyka najstraszniejszym doświadczeniem musiało być granie w jego zespole. Nikt nie był równie okrutny. Nie widziałem nikogo, kto w momencie największej ekstazy saksofonisty podchodziłby i jednym ruchem ręki go gasił. A wszyscy inni patrzą i mają pełno w gaciach. Oprócz perkusisty Ala Fostera. Ale w końcu pomyślałem sobie, że przecież temu służy koncert. Ludzie nie przychodzą oglądać popisów solistów, tylko chcą coś przeżyć. Więc ktoś musi pilnować, żeby ten muzyczny egoizm nie zepsuł całości. Polscy muzycy jazzowi mawiają: „Ale fajnie mi się grało". A co to kogo obchodzi, czy mu się fajnie grało! Ważne jest, czy miał kontakt z ludźmi, którzy przyszli go posłuchać. To „fajnie mi się grało" jest takie typowo polskie. Czasami warto coś przeciwko temu odruchowi zrobić.

I robisz?

Z czasem się nauczyłem, że to nie szkodzi, że źle mi się gra. Ważne jest, że jako zespół tworzymy jakąś opowieść, dajemy ludziom poczucie, że na scenie i z nimi coś się w czasie tej godziny czy dwóch zdarzyło. I dlatego mimo szaleństwa, które się pojawia na koncertach Voo Voo, staram się całość jakoś temperować. Czasami robię to już w studio, na etapie nagrywania płyt: aranżuję utwory pod kątem koncertowym, żeby proporcje saksofonu, gitary, sekcji rytmicznej były wyrównane. Żeby nie było przegięcia w żadną stronę.

Ale wracając do braku demokracji w Voo Voo...

...to właśnie praca nad płytą jest absolutnie niedemokratyczna. Przychodzę z konkretnymi pomysłami, bardzo precyzyjnie wymyślonymi, i je realizujemy. One ewoluują dopiero na koncertach. Więc gdybyśmy dopiero w tej chwili, po zagraniu dobrej setki koncertów, nagrywali naszą ostatnią płytę, brzmiałaby zupełnie inaczej.

Szczęśliwie od początku istnienia Voo Voo pozwalaliśmy sobie na robienie rzeczy, na które akurat mieliśmy ochotę. Pozwalaliśmy sobie na różne ekstrawagancje, nie wiedząc, czy one nagle nie zakończą naszej „kariery". Nie baliśmy się zmiany oblicza zespołu z tego ostrego, zimnofalowego na łagodne, miękkie jak na „Sno-powiązałce". Nie baliśmy się grania dla dzieci, nagrywania muzyki filmowej. Ale ryzyko istniało, bo rockowa sława na pstrym koniu jeździ i zawsze możesz zostać obrzucony – jak w Jarocinie – przysłowiową lub realną maślanką. Tu nie ma zmiłuj. Ale to granie obciążone ryzykiem jest fajne, sprawia, że lubię muzykę rockową. Bo koncertowy widz – przynajmniej widz mojego pokolenia, choć patrząc po synach, to nie tylko – oczekuje od muzyka rockowego przede wszystkim szczerości w przekazie. Umiejętności też,

bo kiepskie jest ubieranie szczerości w amatorkę. Ale nam udało się tego uniknąć. Do tego ludzie zaakceptowali fakt, że jedynym, czego można się po nas spodziewać, jest to, że niczego przewidywalnego nie można się po nas spodziewać.

A nie drapałeś się kiedykolwiek w głowę, czy nie ryzykujecie za dużo, czy nie jesteście za ambitni?

Nie drapałem się w głowę, nie zamartwiałem ryzykiem, bo w rzeczywistości to ryzyko było dość ograniczone. Nawet jakby coś nie wyszło, z głodu bym nie umarł. Cały czas miałem dużo pokus i możliwości, ale są rzeczy, których z zespołem po prostu nigdy bym nie zrobił. Nie dlatego, że jestem taki bezkompromisowy, że szukam jakiejś innej drogi, tylko wydaje mi się, że moi muzykanci są za dobrzy na jakieś kompromisy, jakieś mniej ambitne rzeczy. Do nagrania ciut komercyjniejszej płyty nie potrzebowałbym aż tak dobrego perkusisty, aż tak dobrego basisty, aż tak dobrego saksofonisty. Ale poza tym chcę zachować pewne brzmienia tylko dla nas. Wydaje mi się, że w każdej odsłonie bardzo szanowaliśmy to, co robimy w Voo Voo. To znaczy nie robiliśmy rzeczy, do których nie mieliśmy przekonania. Nie przypominam sobie płyty, którą nagrywaliśmy tak, żeby się na siłę spodobała. Jest oczywiście parę rzeczy, które bym z naszych albumów chętnie powycinał, nie wszystko jest świetne, ale mieliśmy świadomość, że nie musimy pakować do nich rzeczy, których nie jesteśmy pewni.

W tej chwili i w przypadku Mateusza, i w moim nie ma żadnego ważniejszego powodu do grania w Voo Voo niż miłość do zespołu. Czasami gramy koncerty za bardzo małe pieniądze. W Pszczynie, w Łomiankach gra się właściwie za diety. Ale my nadal najbardziej lubimy grać w małych klubach. I to są najwspanialsze koncerty Voo Voo.

6

MENEDŻEROWIE

Pierwszym menedżerem Voo Voo był Milo Kurtis. To była właściwie koleżeńska pomoc, nie w pełnym wymiarze. Milo wprawdzie wziął udział w nagrywaniu naszej pierwszej płyty, ale wciąż jedną nogą był w Osjanie, tam menedżerował. Na początku w ogóle nie odczuwałem potrzeby posiadania menedżera. Bardziej mi chodziło o pretekst, żeby mieć Milo przy sobie. Ale to był epizod, trwał góra pół roku. Milo to wolny ptak i myślę, że zespół rockowy, który trzeba tworzyć od podstaw, organizacyjnie ogarnąć, to nie była jego bajka. Poza tym on lepiej znał rynek zachodni niż polski. A i to bardziej jazzowy niż rockowy. Więc dał sobie spokój.

Realia menedżerowania były wtedy kompletnie inne niż teraz. To był właściwie handel wymienny na zapleczach klubów. Nie było jeszcze wtedy dni miast, festynów, tych wszystkich spędów. Więc kiedy zaczął się nami opiekować Andrzej Byk, to musiał kombinować tak: załatwię wam dwa koncerty Rosiewicza, ale wy w komplecie weźmiecie jeszcze Voo Voo. Trochę to upokarzające, ale takie były realia. Umówmy się, że my byliśmy wtedy

zespołem zupełnie niszowym, „jarocińskim”, więc graliśmy albo na festiwalach, albo w klubach.

Domach kultury raczej.

Raczej. One funkcjonowały na dość dziwnych zasadach. W każdym razie obok festyniarsywa miały dawać coś z wyższej kultury, no i my byliśmy czymś takim. Nie byliśmy przy tym Perfectem, który wypełniał hale. Traktowano nas tam raczej jako jazzową, a nie rockową kapelę. Nie było łatwo się wkręcić nawet do domów kultury, więc graliśmy w sumie, nie wiem, jakieś piętnaście koncertów w roku.

Potem przyszedł Janek Pospieszalski.

Oprócz bycia menedżerem i basistą Voo Voo miał firmę, mnóstwo własnych zajęć. A przecież menedżerowanie wymaga pewnej systematyczności.

Muzyk, który jest jednocześnie i artystą, i menedżerem, to bardzo złe rozwiązanie. To tak jak z muzyką i polityką. Albo ktoś jest politykiem, albo muzykiem – tych rzeczy się nie da połączyć. Te dwie profesje muszą ze sobą współpracować, a nie próbować zlać w jedno. Bo choć jedno i drugie wymaga systematyczności, to są zupełnie inne podejścia. Zawód menedżera wymaga absolutnej wiary w artystów, z którymi się pracuje. Co nie znaczy, że menedżer nie ma czasami własnej koncepcji rozwoju zespołu. Dlatego się kłócimy z menedżerami, ale ważne, żeby było o co. Może trochę sam sobie przeczę, ale w tym sensie menedżer powinien być trochę jak artysta. Bo jednak – nawet w awanturach – wspólnie kształtujemy wizerunek zespołu, jego graficzną otoczkę, formę, przekaz koncertów.

Ta wspólna praca nad wizerunkiem zaczęła się wraz z pojawieniem się Mirka Olszówki.

Wcześniej wszystkie nasze przygody z menedżerami, a przetestowaliśmy ich chyba siedmiu, były dość przypadkowe. Potem pojawił się Mirek Olszówka, mim i twórca Sceny Ruchu. Do pewnego momentu to był dla nas bardzo dobry okres. Mirek działał na zupełnie innych zasadach. Nasi poprzedni menedżerowie, którzy przyszli po Janku, to byli „zawodowcy", zasiedziali w muzycznych organizacjach i wytwórniach, zajmujący się już wcześniej różnymi zespołami. Dzięki nim rzeczywiście graliśmy w różnych miejscach, w których do tej pory nie bywaliśmy, organizacyjnie stawaliśmy się zawodowcami, ale to zawodowstwo było pozbawione wyobraźni. Nużące wędrówki po utartych szlakach. Wciąż trwał ten nieszczęsny handel wymienny, bo na przykład jakiś rejon Polski opanował jakiś facet, więc trzeba albo zrezygnować z grania tam, albo się z nim dogadać. Ten układ się strasznie zakleszczył, więc jeśli pojawiał się ktoś nowy, kto chciał wyjść poza schemat, był ostro zwalczany.

Natomiast Mirka, który zaczął się nami opiekować w 1992 roku, męczyły trasy, koncerty, ta muzyczna proza życia. Tym bardziej że były to czasy, gdy graliśmy już do 100-150 koncertów rocznie. Mieliśmy za sobą duże trasy koncertowe, po halach niestety. A dla mnie nie ma większego nieszczęścia niż grać koncerty halowe. Na szczęście Mirek, żeby wyrwać się z tej nudy, zaczął realizować swoje szalone pomysły. Wróciliśmy do koncertów klubowych, które lubię najbardziej, graliśmy w teatrach, filharmoniach, za każdym razem szukając „nowej odsłony Voo Voo". To Mirek wpadł na pomysł koncertu w kamieniołomach w Kazimierzu nad Wisłą w 1995 roku. Potem mieliśmy propozycje, żeby to

powtórzyć, ale Mirek starał się nie odcinać kuponów. Myślę zresztą, że to było tak spektakularne, bo jednorazowe.

No i za Mirka się zakolegowałem z Jarkiem Koziarą. Niby artysta plastyk z zawodu, ale tak naprawdę człowiek orkiestra. Bo i maluje, i tworzy obrazy ziemne po parę hektarów, i scenografie projektuje dla teatrów, i instalacje robi, i performance'y. To on zaczął odpowiadać za całą plastyczną stronę działalności Voo Voo. Nie tylko okładki płyt, ale i scenografie koncertów. Do tego występował jako performer razem z nami na scenie. Robił seanse malowania na żywo. To było bardzo dobre posunięcie. Jarek świetnie się wkomponował w taki swoiście ludowy rozdział w historii Voo Voo, w który zaczęliśmy wchodzić już na płycie „Z środy na czwartek". Może nawet nie tyle ludowy, co totemiczny, odwołujący się do muzyki korzeni. Do tej pory mamy fanów, którzy nie mogą odżałować, że w którymś momencie mieliśmy już przesyt tej „ludowości". Ale tego naprawdę nie dało się dłużej ciągnąć.

Wasza współpraca z Mirkiem Olszówką zaczęła się od tego, że nagraliście ścieżkę dźwiękową do spektaklu „Popioły" jego Sceny Ruchu. Płyta nosiła tytuł „Mimozaika", ale wcześniej to była po prostu żywa muzyka grana na przedstawieniach.

To były początki transformacji, rok 1991, kiedy ludzie związani z kulturą zaczęli się poddawać, narzekać na niedoinwestowanie, na to, że wszystko pada, że ludzie nie chodzą do teatru. Wszyscy już trochę mieli dość tych reform. I nagle zgłasza się do nas koleś, który pakuje cały swój prywatny teatrzyk do jednego czy do dwóch samochodów, śmiga sobie po całej Europie i pokazuje, co mu dusza podpowie. Wszystko jest w stanie sam zorganizować. Do tego stopnia, że po prostu przyszedł do nas po naszym koncercie w Lublinie i poprosił o napisanie muzyki.

On sam tak to wspominał: „Już po pierwszym utworze szczęka mi opadła. Z jaką swobodą oni grali... Czuło się, że ci muzycy mogą zagrać wszystko i to na najwyższym poziomie. Zapragnąłem mieć ich muzykę w naszych spektaklach. Poszedłem za kulisy i nieśmiało zwróciłem się do Waglewskiego: Panie Wojtku, czy zechciałby Pan skomponować coś dla teatru Scena Ruchu? Waglewski najpierw mi kazał mówić po imieniu, a potem wyraził chęć obejrzenia nas na scenie. Stwierdził, że jeśli spektakl przypadnie mu do gustu, napisze do niego muzykę. Wspólnie z Małgosią Mazurkiewicz, moją żoną, zagraliśmy „Popioły". Dwa tygodnie później otrzymaliśmy od zespołu taśmę z gotową muzyką".

Ale zanim cokolwiek nagraliśmy, Mirek zasugerował, o jakiego typu muzykę mu chodzi. Niektóre sceny z „Popiołów" inspirowanych malarstwem Edvarda Muncha były już wtedy gotowe. Chciał więc, aby nagrać mu rzeczy odpowiadające im tempem i klimatem. Nie zgadzałem się z tym, bo za wzór miał posłużyć Vollenweider i stare, mędliwe pinkfloydy. Nieszczególny zestaw. W końcu bazując na istniejących podziałach rytmicznych, zbudowaliśmy nową formę, która – naszym zdaniem – mogła też funkcjonować samodzielnie, poza spektaklem. Mirek zainwestował w sprzęt, żeby to dobrze brzmiało na scenie, jeśli nie graliśmy na żywo. Bo to nie było tak, że bez nas nie było spektaklu. No, ale razem pojeździliśmy troszkę po Europie.

Kiedy zobaczyłem Mirka w akcji, to doszedłem do wniosku, że nie spotkałem w życiu takiego menedżera. Bo on był kompletnie odrealniony, nie miał żadnych związków z tą naszą menedżerską układanką, gdzie wszyscy się doskonale znają i jeden drugiemu coś tam za coś załatwia. To wydawało się nawet

niebezpieczne, bo jednak dobrze jest mieć znajomych. Dlatego razem z propozycją zostania naszym menedżerem podsunąłem mu jakieś nasze wypracowane kontakty. Ale on i bez nich zadziałał fantastycznie, zupełnie na inną skalę, niż do tej pory pracowaliśmy. Ale to jego menedżerowanie miało plusy i minusy. Plusy zdecydowanie przeważyły. Bo, po pierwsze, potraktował to, co robimy, jako rodzaj sztuki, a nie działalności rozrywkowej. Czyli nie wpychał nas w jakieś typowe rozrywkowe imprezyjki, telewizje i takie różne pierdoły. Natomiast starał się zrobić wokół nas fajną atmosferę, poczynając od poznania mnie z Koziarą. A ponieważ ja dbałem bardzo o stronę graficzną Voo Voo, a między nami zaiskrzyło, to skończyło się eksplozją w postaci zupełnie nowej, kompletnej wizualizacji zespołu. Teraz od tego wizerunku odchodzimy, czas na zmianę. Ale ten ludyczny, totemiczny charakter Voo Voo – łącznie z tancerzami na scenie, folkowymi inspiracjami – na długo się do nas przykleił.

Z drugiej strony Mirek koncentrował się głównie na nieszablonowych imprezach, natomiast nie za bardzo się przykładał do takiej mozolnej, nudnej pracy typu koncerty klubowe, które z kolei dla mnie są, powinny być, naszym dniem powszednim. Do tego, szczerze mówiąc, Mirka chyba bardziej interesowała oprawa niż treść, czyli nasza muzyka. Nawet nie wiedział dokładnie, co nagrywamy. Nie ukrywam, to mnie dosyć bolało, ale summa summarum to był najbardziej kreatywny menedżer tamtego okresu. On nam pozwolił uwierzyć w to, że nawet w ramach muzyki rozrywkowej można robić coś jakościowego. Mogliśmy nacieszyć się świadomością, że tworzymy rzeczy niekonwencjonalnie i fajne, a do tego niekoniecznie jest nam do tego potrzebny cały ten blichtr medialny. To Mirek pomógł nam wytworzyć wokół zespołu pewną famę, aurę, która

przyciągała publiczność. I to na trwałe, bo ludzie, którzy wtedy się do nas zbliżyli, najczęściej wciąż nam towarzyszą.

Mirek wolał duże eventy?

Wolał przez pół roku pracować nad takim dużym projektem, więc i my w zasadzie dwa razy w roku mieliśmy jakieś duże wydarzenia. Graliśmy jednak wciąż i mniejsze koncerty, co potem trochę nam się rozjechało logistycznie, ale generalnie to nie była jego bajka.

W tym czasie Jarek Koziara projektował scenografie waszych koncertów, okładki płyt, a także robił happeningi przed, w trakcie i po koncertach Voo Voo. Ale korzenie – że tak powiem – waszego logo to okładka waszej pierwszej płyty.

Zawsze wydawało mi się, że logo zespołu jest niezwykle ważne. Dlatego przed wydaniem pierwszej płyty pracowaliśmy nad nim z dwójką takich frików z warszawskiej Stodoły. Bardzo kombinowaliśmy, chcieliśmy, żeby wszystko poszło w takim surrealistycznym kierunku. Nawet wymyśliliśmy sobie konferencję prasową, na którą zaprosiłoby się dziennikarzy i tam chcieliśmy podać im zupę, ale łyżki miały mieć wycięte w środku nasze logo, więc nikt nie byłby w stanie tej zupy zjeść.

Chcieliśmy też zrobić płytę analogową, która wewnątrz okładki miałaby papier ścierny. No i takie różne rzeczy, nie do zrealizowania w tamtych czasach. Myślę, że to w ogóle był znak czasu, za przeproszeniem trend. Republika miała te biało-czarne pasy, bo myślano wówczas nie bez racji, że jednak zespół identyfikuje się również poprzez mocny znak graficzny. Teraz mniej się do tego przykłada wagi, skomputeryzowało się wszystko, zdygitalizowało, więc na przykład okładki są znacznie mniej ważne. Plakaty muszą dawać po ryju przede wszystkim, a nie

zaciekawiać. Dominują więc brzydkie, oklepane zdjęcia, takie same bez względu na to, czy reklamują koncerty, czy czipsy. Cała szkoła polskiego plakatu, niestety również i kina, poszła w kąt. Ale ja jednak należę do tej tradycji, w której strona plastyczna była istotna. A do tego naprawdę mnie kręciło i kręci, jak wygląda nasze logo, okładki, oprawa koncertów.

Pomysł na oprawę graficzną Voo Voo stworzyliście wspólnie czy po prostu „kupiliście" to, co wam Koziara zaproponował?

To było wspólne gadanie, ale jego myśl i robota. Niestwarzająca zresztą problemów, bo poruszaliśmy się w dosyć podobnej estetyce, oglądaliśmy i ceniliśmy podobnych artystów. Podobało mi się też, że Koziara poruszał się w sferze happeningu bardziej niż w sferze czystych graficznych znaków. Poza tym wtedy jeszcze nie pracował na komputerze, co mi się w nim bardzo podobało. Wydaje mi się, że komputer mu troszkę odebrał wyrazistości.

Ważne w tym wszystkim jest również miejsce, gdzie się to wszystko między nami działo: Kazimierz nad Wisłą. Tam się poznaliśmy, siedzieliśmy nad brzegiem Wisły i opowiadaliśmy sobie o tym, co nam się podoba, co nas drażni, napędzaliśmy się wzajemnie. A potem Koziara dowoził mi kolejne pomysły, różne logotypy, które rysował. I wreszcie się znalazło coś takiego, co było, nie bójmy się tego słowa, kompromisem.

Więc współpraca z Koziarą była pod prąd trendom i z prądem, jeśli chodzi o twoje myślenie o pograniczach muzyki i sztuk wizualnych.

Miała jeszcze jeden istotny aspekt. Bo my nie mieliśmy wtedy kasy. W porównaniu z tym, jakie stawki scenografowie biorą za byle jaki evencik, Koziara pracował dla nas za zupełnie śmieszne pieniądze. Wszystko to było szyte metodą szwagier, siostra brata

i tak dalej, ale efekty były całkiem imponujące. Tego typu współpraca powoduje, że te osoby potem zaczynają wchodzić w szerszy obieg, więc summa summarum to się im opłaca. Przecież Koziara zrobił oprawę całej warszawskiej Stodoły, a potem wciągnął go Owsiak do wszystkich swoich projektów.

Voo Voo zawsze miało dobry kontakt z ludźmi sztuki. Z malarzami, pisarzami. Kolegowałem się kiedyś z Markiem Sobczykiem, członkiem słynnej malarskiej Gruppy. Obok Sobczyka byli tam m.in. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski. Ich pierwsza wystawa w Krakowie była zatytułowana „Ja was chuje zabiję naszą wielką sztuką".

Które to hasło tam podchwyciłeś, choć bez brzydkiego słowa.

Tak, tak, to teraz moja gadka, zaś Marek, autor obrazu „Jak Henryk wykurwiał na deskach w Gliwicach" jest profesorem i uznanym malarzem. A kiedyś po prostu siadywaliśmy sobie gdzie bądź i on wymyślał nam scenariusze teledysków, które niestety nigdy nie zostały zrealizowane. Szkoda, parę bardzo mi się spodobało. Wiesz na przykład, jak się w wojsku gra w zapałki?

Nie pamiętam.

Masz grupę żołnierzy, luźne pasy im zwisają klamrą w dół, a oni tymi klamrami, wykonując takie falliczne ruchy biodrami, starają się przesuwać leżące na ziemi pudełko zapałek. Kto pierwszy przesunie do mety, ten wygrywa. Więc Marek sobie wymyślił do „Fazy IV", czyli „Nie będę mówił do siebie na ulicy" teledysk, w którym cały pluton wojska będzie te pudełka zapałek przesuwać. To było abstrakcyjne myślenie bardzo z mojej bajki – zresztą całe kolegowanie z Markiem polega na tym, że on dostrzega metafizykę wokół siebie. Zobaczył ją również wokół Voo Voo. Ciekawe, że Lechu Janerka powiedział, że jesteśmy jedynym

znanym mu zespołem, który śpiewa pogodne piosenki. Natomiast Marek stwierdził, że jesteśmy jedynym zespołem, który gra metafizyczne rzeczy. Poza Maanamem... oczywiście.

W każdym razie myślenie o naszej działalności w kategoriach sztuki, co oznacza dla mnie działanie w kategoriach troszkę irracjonalnych, nie opuściło nas do dzisiaj. Nadal trwa na przykład nasz bardzo ciepły związek z Krzysiem Kokorynem, fantastycznym malarzem, który użyczył swojego talentu do zrobienia teledysku do piosenki „Wzgórze" z płyty „Oov Oov". Potem kokorynami pozwoliliśmy sobie nazwać takie absurdalne opowiadanka pisane przez dzieci z porażeniem mózgowym, które na „Płycie z muzyką" recytuje Jan Peszek. Krzyś zrobił nam jeszcze okładkę do płyty z Trebuniami. Więc jak widzisz, ten nasz związek z malarzami, z teatrem, z filmem był naprawdę bardzo istotny.

Oczywiście z tego zbratania wynikały również drobne minusy. Bywały koncerty, na których uwaga ludności bardziej się skupiała na tym, co na scenie robił Koziara, niż na tym, co gramy. Czasem wręcz sobie wchodziliśmy w drogę. Kłopot polega na tym, że teatr i różne wizualne zabawy na scenie czasami przykrywają emocje muzyków. Doszedłem do tego dopiero po latach. Zresztą myślę, że większość muzyków, od Paula Simona przez Boba Dylana, nawet Stinga, dochodzi do tego samego: w prostocie, w zwykłym obserwowaniu tego, co muzycy robią na scenie, jest więcej teatralnej energii niż w telebimach, choreografiach i różnych takich rzeczach. Zobacz, wszyscy ci muzycy raczej nie grają już stadionów. Wybierają miejsca, które wymagają skupienia. Szukają takich sytuacji jak na koncertach jazzowych.

Okładki waszych płyt ułożone jedna za drugą tworzą też jakąś formę waszej biografii. Zupełnie inaczej niż w wielu

przypadkach, gdzie okładki nie mają żadnego związku z muzyką i nic nie mówią o rozwoju artysty czy grupy.

I u nas są niestety wpadki. Bo o ile okładka pierwszej płyty była przemyślana przez nas do końca, o tyle „Sno-powiązałka" ukazała się pod warunkiem, że to siostra szwagra kuzyna brata syna zrobi okładkę.

Znak czasu.

Niestety. Więc ta okładka wyglądała jak widoczki w starych pociągach albo kiczowate pocztówki. Coś okropnego.

Można to uznać za wypadek przy pracy. Ale ogólnie do okładek mieliście szczęście, tak jak w sumie farta do menedżerów. Możesz mówić, co chcesz, ale każdy z nich jakoś przystawał do ówczesnej rzeczywistości, był na swój sposób skuteczny.

Chyba masz rację. Chociaż tak naprawdę to dopiero teraz mamy pierwszego menedżera z krwi i kości, który – co jest nagminne – przy okazji pracy dla zespołu nie próbuje załatwić jakichś swoich interesów. Takiego faceta, który wie, co gramy, jeździ z nami na koncerty, słucha, z sensem doradza. Faceta, który ma ambicję stworzenia wokół nas wytwórni promującej młodych artystów, co nie jest proste w dzisiejszych czasach, zwłaszcza bez udziału w telewizyjnych talent szopkach. Do tego faceta niezwykle zaangażowanego i niezwykle uczciwego w tym, co robi. On wie, że najważniejsza w jego pracy, tak jak i w pracy muzyka, jest systematyczność. Tak jak muzyk musi codziennie ćwiczyć, szukać, rozwijać się i tego się nie da wyminąć. Jeśli ktoś przestaje pracować, po jakimś czasie jego muzyka zmienia się w coraz bardziej żałosne muzykowanie. Jeśli menedżer traci w robocie systematyczność, zmienia się w amatora.

Ale przecież na początku żaden menedżer zza biurka nie wiedziałby, co z takim dziwactwem jak Voo Voo zrobić. W ogóle nie podjąłby się takiego zadania. A Milo Kurtis się podjął. Potem Janek Pospieszalski zebrał was do kupy, pomógł zespołowi się skonsolidować od środka. Jeszcze później zaczął się okres profesjonalizacji rynku muzycznego w Polsce, więc i przy Voo Voo pojawili się menedżerowie – profesjonaiści, którzy sprawili, że zespół zwiększył – jak to się mówi – skalę działalności. Potem, żeby się rozwijać, a jednocześnie nie zgubić tożsamości, nie rozpłynąć się, trzeba było popracować nad pewną wartością dodaną, jakąś wyjątkowością. I tu wam pomógł Mirek Olszówka, który nadał zespołowi zupełnie inny kształt. No a teraz, w dość trudnej rynkowo rzeczywistości, osiągnęliście złoty środek, który pozwala wam funkcjonować mimo wszystko na waszych zasadach.

Mamy człowieka, który łączy profesjonalizm z drapieżnością, którą trzeba mieć, żeby przetrwać na tym rynku. Ale jednocześnie jest elastyczny i potrafi odnajdywać nowe ścieżki. Więc trwa chyba jeden z najlepszych momentów w historii zespołu – na pewno w sensie jego obecności w mediach. Przeboje w Trójce, nagrody w ilości dotąd nam nieznanej, mnóstwo propozycji udziału w różnych cudzych projektach. Jako Voo Voo nigdy jeszcze czegoś takiego nie doświadczyliśmy.

Oczywiście to wszystko nie wydarzyło się przypadkiem, ale było efektem współpracy z Pawłem Walickim. To Paweł – w tym było nam bardzo po drodze – chciał zmienić nasz wizerunek, odejść od ludyczności. Podobnie jak duże rzesze naszej publiczności nie mógł już słuchać tego turkania. Przeniósł nas więc ze wsi do miasta, z folku na stronę „miejskiej muzyki", takiej, od której Voo Voo zaczynało.

Paweł miał trudny start. Przyszedł w 2011 roku, tuż przed śmiercią Piotrka Stopy. W ogóle się wtedy zastanawialiśmy, co robić dalej z zespołem. Czy i jak to ciągnąć. Nie wiem, jak to by wyglądało bez niego. Tym bardziej chapeau bas! dla Pawła.

I jeszcze poradził sobie z trudną dość sytuacją waszego, że tak powiem, rodzinnego trójzęba. Bo jest Voo Voo, twój wspólny projekt z Fiszem i Emade, a do tego ich własne projekty. To wszystko pod jego opieką funkcjonuje razem, choć niezależnie. Karkołomny układ.

Te projekty powstawały jeszcze w czasach Mirka Olszówki, który zmarł niestety w 2010 roku. Ale Mirek miał jednak do nich zupełnie inny stosunek. Bo jeśli projekt typu Maleńczuk – Waglewski czy Waglewski Fisz Emade zażarł, no to Mirek ciągnął je aż do naturalnej śmierci. To jednak było słabe. Sprawiało, że w Voo Voo oddaliliśmy się od siebie. Przez rok mnie dla zespołu właściwie nie było.

Wraz z pojawieniem się Pawła wszystko się uporządkowało. Moi synowie przeszli do jego stajni, a w związku z tym wszystkie prace Waglewskich są skoordynowane, nie kolidują ze sobą. Choć czasami dzieją się rzeczy nieprzewidywalne. Ale zawsze fajne. Bo nie byliśmy w stanie przewidzieć, że równocześnie z nową płytą Voo Voo wystrzeli megaprzebojowy „Mamut" Fisza i Emade. I nagle się okazało, że...

...konkurujecie ze sobą.

Z jednej strony to, że konkurujemy, było fajne, z drugiej nagle wszędzie, w kółko te Wagle... Ale na to już nic nie poradzę. Natomiast jeśli chodzi o planowanie, to w końcu nie jest tak, że w lipcu zastanawiamy się, co będziemy robić w październiku, tylko mam plan pracy rozpisany do czerwca przyszłego roku,

łącznie z większością koncertów, nagraniami płytowymi i tak dalej. Oczywiście cały czas pojawiają się nowe wydarzenia, ale szkielet tej pracy, który porządkuje życie mi i zespołowi, istnieje. To ważne, bo Voo Voo to zespół, w którym każdy z nas robi, co do niego należy, ale poza tym każdy swoją rzepkę skrobie. I to jest też siłą tego zespołu: wszyscy spokojnie możemy sobie swoje poza-VooVoo-owskie zajęcia poukładać. Nie wyobrażam sobie, żebym mógł pracować w zespole z muzykami, których muszę siłą odrywać od innych zajęć. Ten względny porządek ważny jest zwłaszcza dla instrumentalistów, którzy żyją głównie z grania, a nie z tantiem od własnych kawałków. Zresztą i to staram się zmienić, wciągam wszystkich członków Voo Voo w komponowanie, więc i z ZAiKS-u coś tam mają. To jest zdrowy, profesjonalny system. Ale bez dobrego, systematycznego zarządzania nic by z tego nie było.

7

ŁOBI JABI

Czasami jest tak, że nagrywa się po prostu kolejną piosenkę, a potem koloruje ona całą epokę w historii zespołu. Rodzi się hymn. Wy macie sporo takich zaskoczeń na koncie. „Karnawał", „Flota zjednoczonych sił". To w gruncie rzeczy liryczna piosenka o ratowaniu miłości, ale ten refren „Buduję wielką flotę zjednoczonych sił / By razem zwalczyć niebezpieczny Styksu wir" zmienił je w mocny, Owsiakowy hymn.

To „zwalczyć Styksu wir" wydaje mi się teraz jakąś bzdurą totalną, już nawet nie wiem, o co mi chodziło, w każdym razie na pewno bym to wyciął. Ale generalnie nie jest źle. Parę dobrych tekstów udało się napisać, parę gorszych, ale wstydu nie ma. Jest kilka historyjek związanych z powstaniem tekstów różnych utworów, które, jak się okazuje, ludzi zaskakują. Marek Gaszyński kiedyś wypytywał mnie o „Jak gdyby nigdy nic" i bardzo był zdziwiony okolicznościami, w jakich napisałem ten tekst. Bo to było przy okazji Czarnobyla. Jechałem samochodem i widziałem ludzi

opalających się nad Wisłą dwa dni po katastrofie, kiedy już wiadomo było, że to jest jakaś niewyobrażalna tragedia.

Bardzo daleko w tym tekście odjechałeś od realiów.

Ale kluczowa była fraza, że stanie się coś, jak gdyby nigdy nic... A po niej następowało takie boom, improwizowany jęk. Jednak w radio ta końcówka była obcinana i ludziom w pamięci została tylko ta bardziej melancholijna część.

Jest taka piosenka bezpośrednio związana z Owsiakiem, choć pewnie niewiele osób o tym wie. Powstała w czasie organizowanych przez Jurka koncertów w Teatrze Wielkim. Poprosił, żebyśmy zrobili jakiś numer na finał. Taki, który można by ładnie zaaranżować na orkiestrę. Tak powstało „Nabroiło się", które otwiera „Płytę z muzyką". Okazało się też świetnym utworem koncertowym, hymnem do wspólnego śpiewania. Gramy go do tej pory.

Jest jeszcze „Wannolot" z mojej solowej płyty.

Siedzę w wannie i gapię się w sufit
A mury niosą rozmowy jakichś ludzi
O tym, że gdzieś tam się waży
Los niezwykle ważnych dygnitarzy

Tekst się absolutnie nie zestarzał, nawet nabrał jeszcze sensu, gramy to cały czas. A do tego okazał się zaczynem powstania naszego fanklubu. Pierwszym było Owsiakowe Towarzystwo Przyjaciół Chińskich Ręczników, potem powstał Wannolot.

Ale takim najważniejszym utworem, który wyznaczył epokę w waszych dziejach, było „Łobi jabi". Kiedy w 1993 roku ukazała się tak zatytułowana płyta, pisano że jest „folkowym

zwrotem" w waszej historii, choć inspiracje muzyką korzeni pojawiły się już chociażby na „Z środy na czwartek", gdzie łączyłeś inspiracje balijskimi chórami, muzyką reggae i góralskim folkiem.

Ten „folkowy zwrot" przypada na szczyt naszej przyjaźni z Jurkiem. Wkręciłem się w ten jego świat, w taką hippisowską, ludyczną moc, która była wokół niego.

Nabroiło się

Nabroiło się, nieraz i źle
Nie myśleć o tym źle

Napytało się
Napytało się biedy i nie
tak łatwo wybrnąć z niej
Tak w zasadzie nie
Nie uznając zasad
i bardziej przeciw niż za
Przykleiłem się do sufitu po to, by
Z łomotem spaść

Nazbierało się
Nazbierało się nieraz, a to
niepełny jeszcze bilans strat

Nabroiło się
Nabroiło się i pora, by

Wystawić tył pod bat

Tak w zasadzie nie
Nie uznając zasad
i bardziej przeciw niż za
Przykleiłem się do sufitu po to, by
Z łomotem spaść

A to jeszcze nie koniec

A to jeszcze nie koniec

Nabroiło się

Kiedy organizował koncert w Teatrze Wielkim, wpadł na pomysł, absolutnie genialny, na tak wysokim poziomie wtedy jeszcze takie rzeczy się nie zdarzały, łączenia muzyków ze świata z muzykami z Polski. To Matełkowe „Łobi jabi" doskonale się do tego nadawało, więc wykonywaliśmy je w różnych wersjach: a to z Małgorzatą Walewską, a to z muzykami z RPA, wszystko w świetnej oprawie.

Pamiętam, że pewnym momencie Jurek Owsiak zaczął mylić hymn Orkiestry z „Łobi jabi". Mówił: Zagrajcie na koniec „Łobi jabi", myśląc o „Karnawale". Zresztą zdarzało się, że myśmy łączyli na koncertach te dwie piosenki.

„Łobi jabi" to nie jest tylko piosenka. To bardzo długo było wasza wizytówka. A potem problem.

Kiedy Mateo zagrał pierwszy raz na pianinie „Łobi jabi", od razu mi się spodobało. To było fajne, do zagrania w konwencji à la Don Cherry, lekko jazzującej. Jednak przy okazji grania dużych koncertów z Jurkiem Owsiakiem nagle ta pioseneczka nabrała takiej rockandrollowej mocy. Tylko że w pewnym momencie staliśmy się jej zakładnikami – po prostu gdzie nie graliśmy, wszyscy chcieli to „Łobi jabi". Na litość Boską, w którymś momencie przestało nam sprawiać radość, że trzeba za każdym razem dowalić tym „Łobi jabi", tak żeby wszyscy razem zaryczeli. To traciło finezję, którą miało na początku. Cały zespół tracił finezję. Był to jednak okres, kiedy graliśmy dużo halowych koncertów, więc wydawało mi się, że jeśli nie zagramy „Łobi jabi", to pies z kulawą nogą nie zechce nas słuchać. Zacząłem się wręcz bać koncertów. Myślałem sobie, że jeśli wyjdziemy i zagramy po prostu naszą muzykę, bez wciągania ludzi w jakieś zaśpiewy, to nas obiją.

Szczęśliwie nikt was jednak nie obił.

Mamy takich ortodoksyjnych fanów, na szczęście dwóch albo trzech, którzy uważają, że teraz olewam, mówiąc kolokwialnie, publiczność, ponieważ za to publiczność płaci, żebyśmy przychodzili i łobijabowali. Ale odnoszę nieodparte wrażenie, że poza tymi trzema osobami już nikt tego po nas nie oczekuje. Wręcz przeciwnie. Wiele osób, łącznie z moimi synami, mówiło: – Ło Jezu, i znowu będzie turkanie... Więc podjęliśmy ryzyko. W konsekwencji ludzie wychodzą z naszych koncertów, jak sądzę, bardziej usatysfakcjonowani. Choć – powtarzam – nie dam też złego słowa powiedzieć na tę piosenkę. Bo moim zdaniem to jest przykład na to, jak dużo z piosenki z gatunku „Wlazł kotek na płotek" można wycisnąć. Pokazaliśmy to właśnie na płycie „Łobi jabi", gdzie ta melodia – jak na tamtym Owsiakowym

koncercie w Teatrze Wielkim – pojawia się w paru odsłonach: czysto rockowej, z orkiestrą, w wersji mollowej zaaranżowanej przez Mateusza, koncertowej. Wszystko, żeby pokazać, jak tą melodią się można bawić.

Ten „ludyczny" okres w historii Voo Voo to również czas bliskiej zażyłości ze śpiewającym weterynarzem Mamadou Dioufem.

Nawet nie pamiętam dokładnie, jak to było, że zaczął z nami śpiewać. W pewnym momencie po prostu się pojawił i przez prawie dziesięć lat był z nami. Być może usłyszałem go śpiewającego z Włodkiem Kiniorskim. Chyba tak – co zresztą samo w sobie było interesujące: wcześniej Fiolka i jej elektrobułgarski folk oraz Mamadou z jego afrykańskimi korzeniami. W tamtym czasie to wszystko nas bardzo intrygowało: Bali, buriaccy śpiewacy, którzy potrafią śpiewać jednocześnie w kilku tonacjach, Afryka. Każdy kontakt z muzykantami z innych światów był głęboko inspirujący – nie tylko muzycznie. No bo Mamadou – kochana w ogóle postać, przyjaźnimy się do tej pory – opowiadał nam o swoim zderzeniu z europejską kulturą fantastyczne rzeczy. Po pojawieniu się w Europie – a przyjechał tu jak wielu na studia – nie był w stanie pojąć, dlaczego ludzie siedzą podczas koncertów, zamiast tańczyć. Rozmowy z Mamadou były jak lekcje zupełnie innego patrzenia na świat. Zakorzenionego w wierze, obrzędach, magii. Najbardziej niezwykłe było jego myślenie: abstrakcyjne, ale w ramach tej abstrakcji bardzo konkretne. Więc kiedy zaczynaliśmy razem dryfować po tych abstrakcjach i znosiło nas na rzeczy, które się w ramach tej abstrakcji nie mieściły, Mamadou zwyczajnie wariował. Zaczynaliśmy więc takie różne opowieści, na przykład „wyobraź sobie, siedzimy tutaj, pijemy sobie winko, a ktoś robi dziurę przez środek kuli ziemskiej i po drugiej stronie okazuje się,

że też ktoś tam siedzi przy stoliku i pije winko. To kto siedzi do góry nogami, my czy oni?". No i Mamadou się wtedy wściekał: „Ale jak przez kulę ziemską, to wyście się nie uczyli, tam jest lawa gorąca, przecież tam nie można wywiercić żadnej dziury!". To mnie zawsze niezwykle bawiło, choć Mamadou do końca nie wiedział, co w tym takiego śmiesznego. Zresztą to tylko pozornie jest żart, a tak naprawdę zderzenie dwóch zupełnie odmiennych sposobów widzenia rzeczywistości.

Te różne sposoby widzenia przenoszą się również na muzykę. Ta nasza, europejska, i ta jego, którą przywiózł ze sobą z Senegalu, różni się przestrzenią, rytmem, podziałami. To naprawdę nie bierze się z powietrza, ale z pewnego myślenia o świecie. Oczywiście moglibyśmy teraz zrobić wykład o różnicach między muzyką europejską i afrykańską, o podziałach triolowych, o swingowaniu, ale i tak najważniejsze jest przywiązanie do rytmu i związek z tańcem. Bo muzyka, żeby poruszać, musi być zanurzona w tańcu. Po raz pierwszy zrozumiałem to jeszcze przed Voo Voo, kiedy zaraz po wyjściu z wojska miałem lecieć do Stanów, żeby grać w jakiejś restauracji. Ale Pagart zdecydował inaczej i wylądowałem na trzy miesiące w Bułgarii, na jakimś wielkim międzynarodowym kempingu. Chałtura, ale tam zakolegowałem się z miejscowymi muzykami i to oni pomogli mi ugryźć te wszystkie podziały nieparzyste, wszystkie jedenastki, siódemki, dziewiątki, trzynastki – mające w muzyce sens tylko wtedy, kiedy ona ma prowokować do tańca. Oczywiście i u nas były eksperymenty z jego przełamywaniem, Zbyszek Namysłowski w „Winobraniu", inspirowanym polską muzyką ludową, grał na siedem, ale tego i tak nie dawało się zatańczyć. Ale my w tej Bułgarii graliśmy jakieś tam standardy Abby, trochę rockowych rzeczy na dwie czwarte. Zwykły, podstawowy rytm. Ale to specjalnie nie żarło.

Nie wiedziałem dlaczego. Dopiero kiedy zobaczyłem, jak się tam tańczy z chusteczką kolo, jak się drobi kroczkami i jak się co siódmy krok akcentuje strząchnięciem tej chusteczki, to wtedy dopiero pojąłem, o co chodzi. A kiedy ma się ten taniec w oczach, natychmiast się łapie te wszystkie skomplikowane podziały rytmiczne.

Potem te rytmiczne nieparzystości weszły w mój warsztat, stały się elementem poszukiwania własnego języka. Ale gdyby nie tamte lekcje, granie na przykład z Haydamakami, u których podziały rytmiczne są diablo trudne, byłoby albo uczeniem się na pamięć obcej struktury, albo celowaniem na ślepo, a nuż się trafi. Ale kiedy ten rytm najpierw skojarzy się z krokiem, skojarzy z rytmem, z tańcem, wszystko trafia na swoje miejsce.

Podobnie z Mamadou, który wniósł w te nasze eksperymenty sporo luzu. On fantastycznie swingował, genialnie się poruszał – może dlatego, że on jest jakby muzycznym naturszczykiem. To, co potrafi, po prostu wyssał z mlekiem matki, więc porusza się w tych wszystkich podziałach triolowych jak po własnym pokoju. Niesamowicie wydobywał pogodną stronę Voo Voo. Jak jeszcze dodasz do tego Koziarę z jego fantastycznymi pokazami malowania na scenie w trakcie koncertów – to wszystko było rewelacyjnie. To wtedy Janerka, znany optymista, opowiadał, że Voo Voo to jedyny zespół, jaki zna – poza Beatlesami – który gra pogodną muzykę. A zaczynaliśmy przecież jako ponuracy.

Ponuracy?

No może nie do końca. Właściwie na każdej naszej płycie pojawia się jakiś jasny element. Już nasza pierwsza płyta, gdyby miała w sobie tylko ponurość, bez odjechanej końcówki, byłaby po prostu słaba. Bo każdy człowiek ma w sobie coś z wampira i coś ze Świętego Mikołaja. I tak jest z Voo Voo. Czasami ten

Święty Mikołaj przeważa do tego stopnia, że kiedy muzyczna gazeta „Non stop" zrobiła wśród muzyków plebiscyt na Świętego Mikołaja, wygrałem. Bo rzeczywiście w czasach „Łobi jabi" byłem takim dobrym misiem. Ale zawsze pamiętałem, że jak mówili Rolling Stonesi, mają się nas również bać. Chciałem mieć więc również groźniejszą, mroczniejszą twarz. Więc w momencie łobijabowego przesilenia, kiedy ta ludyczność zaczęła nam wychodzić uszami, zacząłem doceniać kawałki, przy których bierze się ludzi po prostu za fraki, usadza na miejscu i każe słuchać tego, co gramy. Jakoś mnie to bardziej zaczęło podniecać.

Jednak zanim do tego doszedłeś, zdarzały się wam koncertowe wydarzenia szalenie spektakularne. Największym odjazdem był koncert w kamieniołomach w Kazimierzu nad Wisłą w 1995 roku. Ale jeszcze przed kamieniołomami graliście duże koncerty na Rynku Starego Miasta w Lublinie. To był zresztą pierwszy duży menedżerski projekt Mirka Olszówki.

Zaczęło się od tego, że Wojtek Ossowski wpadł na pomysł, żeby nas skrzyżować w Trójce z góralami. Wojtek, który był zawsze naszym admiratorem, chyba niespodziewanie dla nas samych, dostrzegł w nas ludyczny charakter. Pomógł nam więc skontaktować się z Joszkiem Brodą i z całą załogą zebraną wokół Sebastiana Karpiela Bułecki, która w tej chwili tworzy trzon Zakopowera. Wtedy to byli jednak hardzi górale, którzy uważali, że prawdziwa muzyka góralska to jest trio i że największą hańbą dla muzyki góralskiej – takie przekonanie wtedy dominowało – było granie z jakimiś rockmanami. Ja tymczasem byłem wielkim entuzjastą tej góralskiej twórczości.

W każdym razie staraliśmy się grać w sposób, który spodobał mi się u Twinkle Brothers, a więc taki, żeby niczego sobie wzajemnie

nie narzucać. Spotykają się dwa światy i tworzą razem nową jakość, ale jakby obok, bez szukania na siłę jakiejś syntezy.

A do tego się zaprzyjaźniali.

Muzyka góralska z reggae też, bo nawet nie trzeba było specjalnie niczego zmieniać aranżacyjnie. Okazało się, że puls reggae, mimo pozornej kwadratowości, fantastycznie pasuje do góralszczyzny, świetnie się z nią miksuje. I myśmy się chyba do pewnego stopnia podobnie zmiksowali z tymi naszymi góralami. To potem owocowało – Sebastiana zaprosiłem na przykład na nagrania muzyki do filmu Leszka Wosiewicza „Kroniki domowe". A Joszko wszedł w inny obieg, Anna Maria Jopek śpiewa nawet o nim piosenkę.

„Kiedy Joszko gra, cały Boży świat w zdumieniu go słucha".

My zresztą na „Zapłacono" też mamy utwór zatytułowany „Joszko". Fajne to było spotkanie i za tym poszły równie fajne koncerty – między innymi właśnie na rynku w Lublinie. Dwukrotnie. Mirek był inspiratorem takich spotkań z różnymi artystami – z różnych muzycznych kultur. Potem takie spotkania międzykulturowe stały się chlebem powszednim. Wtedy to było jeszcze dosyć zaskakujące.

Teraz z kolei mamy menedżera, który nas konfrontuje z młodzieżą, co jest jeszcze bardziej ekscytujące, bo mógłbym być spokojnie dziadkiem Justyny Święs z The Dumplings, która śpiewa jedną z piosenek na „Placówce '44". Zresztą zawsze byłem gorącym zwolennikiem wszelakich międzykulturowych spotkań. Ale również tych w ramach tej samej kultury, konfrontujących ludzi z różnych generacji albo uprawiających odmienne dziedziny sztuki.

Multimedialność?

Niech będzie. Ważne, że te spotkania zawsze wszystkich fajnie napędzają.

Czymś takim był również koncert w kamieniołomach.

To było kompletnie samobójcze wydarzenie. Pretekstem było dziesięciolecie naszej działalności. Organizowaliśmy je przy życzliwości telewizji publicznej, Programu 2, ale jak to z telewizją publiczną bywa, z jakichś takich i śmakich powodów, w ostatniej chwili zaczęli się wycofywać, obcinać budżet, kręcić nosem. Niby standard, ale wtedy nie byliśmy na niego przygotowani.

„Robimy, ale nie w żadnych kamieniołomach, tylko grzecznie, w teatrze...".

Coś takiego. W końcu się jednak jakoś dogadaliśmy, oni poszli nam na rękę, ale to wszystko był długi proces między żołądkiem i mózgiem. Więc zanim doszliśmy do ostatecznych ustaleń, to się zrobiła wigilia koncertu. Żeby było śmieszniej, Koziara sobie wymyślił, że o północy podpali osiemdziesiąt figur, takich postaci-totemów ustawionych na krawędzi tych kamieniołomów. Nie wziął tylko pod uwagę, że sama nazwa kamieniołom coś sugeruje. A więc, że żeby te totemy ustawić, trzeba będzie robić dziury w kamieniu. Więc my próbowaliśmy, a oni te dziury tłukli od rana. Do tego dosłownie na godzinę przed odpaleniem przyszła pani i powiedziała, że jest właścicielką tego terenu i chce 1000 złotych za jego wykorzystanie. A jeszcze myśmy sobie wymyślili bardzo ambitnie, że zwieńczymy cały koncert piosenką „Jest piąta rano" zagraną o piątej rano właśnie. No i trzeba było do świtu jakoś dotrwać...

Chyba nie wszyscy dotrwali. Pamiętam tę scenę: słońce wschodzi znad krawędzi kamieniołomów, ludzie leżą pokotem,

śpią, niektórzy tylko patrzą na scenę nieprzytomnym wzrokiem, ktoś się całuje w śpiworkach, ty siedzisz na scenie z gitarką i śpiewasz: „Jest piąta rano – noc boryka się z dniem / Nasze dusze rozbrykane niełatwo znajdą sen…”.

Ci, którym się udało dotrwać do tej piątej, chyba nawet przekoloryzowują we wspomnieniach to, co się wtedy wydarzyło. Chociaż kiedy teraz oglądam fragmenty tamtego koncertu, to naprawdę była niegłupia impreza. Nie chodzi tylko o to, jak się nam grało, ale też o zestaw nazwisk. Był tam wtedy choćby Maleńczuk z Homo Twist, były Świetliki, Kwartet Jorgi, John Porter, Arthur Rubinstein Quartet. Większość tych ludzi poznałem jeszcze w czasach telewizji Walendziaka, kiedy Maciek Chmiel zrobił w Opolu dzień rockandrollowy. Na widowni było 17 żołnierzy, mniej niż ludzi na scenie, ale przynajmniej tyle z tego było, że zakumplowałem się z całą załogą Świetlików, Johnem Porterem i innymi kapitalnymi ludźmi, którzy gwarantowali wysoki poziom wszystkiego, za co się brali. Trzeba było tylko dopilnować jeszcze jednej rzeczy.

O chlebie i winie

Jest piąta rano – noc boryka się z dniem
Nasze dusze rozbrykane niełatwo znajdą sen

A życie zastyga szarą mazią otulone
To czas się zatrzymał – Chronos zasnął
zmęczony

Jest piąta rano – noc boryka się z dniem
Jeszcze nic się zdarzyło i nic nie zdarzy się

Nasze dusze już spokojne z jedną nogą
w niebie
A więc można tak żyć tylko o winie i chlebie

Jest piąta rano – to godzina
w której rośnie trawa
A myśli się starzeją
A twoje oczy koloru kawy
Nawet w tej chwili nie dorośleją...

Jakiej?

Od zawsze miałem takie przeczucie, że jedna sprawa rozwala życie festiwalowe w Polsce, przynajmniej od strony muzycznej: zawalenie terminów i niepunktualność. Pamiętasz te wszystkie festiwale w Spodku i to czekanie: ktoś ma grać o dziewiątej, zaczyna o jedenastej, ktoś ma wyjść na scenę o dziesiątej, a występuje o drugiej po północy. I całą energię szlag trafiał. A za sceną mnóstwo znajomych, jakaś wódka, więc jak się wychodzi na scenę, to już totalny bełkot do mikrofonu. To była zmora Jarocinów i innych śminów, wszystkich większych festiwali. Teraz to się zmienia. Pierwszy chyba polski koncert rockowy, w którym punktualność była drastycznie przestrzegana, to był festiwal im. Ryśka Riedla. Kto się spóźnił, choćby pięć minut, nie wychodził na scenę... Ale pamiętam, że przy okazji tych kamieniołomów też bardzo starałem się przestrzegać grafiku.

Scenariusz całej imprezy był dość precyzyjnie wymyślony. Nie było przypadków. Ten koncert miał rytm, miał swoje tempo, miał swoje rozpoczęcie i zwieńczenie. Całość została nakręcona, więc filmowo pamiętam te kamieniołomy, ale są takie przepiękne sceny, kiedy już nad ranem, bladym świtem, gra kwartet smyczkowy. I w obrazku, i w muzyce zupełna magia. Ludzie też dopisali, zjechało się ich więcej, niż się spodziewaliśmy. No i Mirek zrobił mistrzostwo świata, ponieważ powiedział, że to jest pierwszy i ostatni raz. Głównie z powodów organizacyjnych: miał na głowie nawet ludzi z organizacji ekologicznych, którzy atakowali, że straszymy ptaki. Może i straszyliśmy, ale to była straszliwa hipokryzja. Nie wiem, czy byłeś kiedyś na festiwalu kapel ludowych w Kazimierzu?

Nie.

Tam to dopiero straszą ptaki. Żeby ptaki. Tam ludność bywa tak natrąbiona, że kto żyw, ten ucieka. Całe ptactwo łącznie z krowami i „koniami" opuszcza teren na te dwa-trzy dni – tak przynajmniej bywało... może się zmieniło. Ale nikt się nie czepiał. Nieważne. W każdym razie pomysł, żeby to było jednorazowe wydarzenie, moim zdaniem był bardzo trafiony, bo najbardziej pamięta się te festiwale, które odbywają się tylko raz. Weźmy Woodstock – wybacz takie górnolotne porównanie – ale tu żadnej powtórki być nie mogło.

I taki zestaw gości też pewnie jeden raz udałoby się zgromadzić. Zupełnie nie telewizyjny. Towarzyski raczej.

Nie mieliśmy żadnego klucza, poza przyjacielskim. Ale przyjaźń przyjaźnią, a w zawodach artystycznych trzeba być bez litości, decydują tak naprawdę umiejętności i talent. Więc myślę, że pozwoliłem sobie zaprosić do kamieniołomów nie tylko

przyjaciół, ale przede wszystkim naprawdę utalentowanych ludzi. Zresztą czas pokazał, że miałem rację.

Dwa lata przed kamieniołomami, w marcu 1993 roku, zagraliście koncert na antypodach tego wydarzenia: akustyczny koncert w Łodzi.

Nadarzyła się nam po raz pierwszy możliwość zaaranżowania utworów z kwartetem smyczkowym. Doprosiłem jeszcze mojego kolegę z Osjana Radka Nowakowskiego z jego kongami. Pojawił się też Wojtek Czajkowski, który wyszedł z gongiem i zapowiedział cały koncert. Wszystko to zbudowało klimat imprezy. Poza tym studio było fajnie zaaranżowane: scena stała na środku, a publiczność siedziała naokoło, co tworzyło parateatralną przestrzeń, a wtedy to było raczej rzadkie.

Niby narzucone warunki: bez prądu, mała scena, ludzie wokół was, ale jakieś ziarno zostało zasiane i to akustyczne granie w niekonwencjonalnym składzie powracało potem przy różnych okazjach.

Te niekonwencjonalne pomysły pomagają przyciągać ludzi. Bo nie działa tylko nazwisko gwiazdy, ale idea. W porównaniu z Republiką, która grała koncert bez prądu przed nami, Voo Voo było kompletnie nieznanym zespołem. Ale już samo hasło „bez prądu w Łodzi" wywoływało duże zainteresowanie. No i płyta z tego powstała, więc to było naprawdę ważne doświadczenie.

Zagraliście tam unplugged między innymi „Wizytę III", czyli „Autobus", o którym mówiłeś, że jest jednym z ważniejszych utworów w repertuarze Voo Voo.

Tak, z tym długim, improwizowanym free granym na tle przytrzymanego, mantrowego podkładu. Kiedy go graliśmy,

zawsze było w tym coś magicznego. Na ludzi też to chyba działało.

Ale kiedy zagraliście „Autobus" akustycznie, zabrzmiał on trochę jak powrót do twoich osjanowych czasów.

Nie ukrywam przecież, że Osjan miał na mnie ogromny wpływ, a muzyka Voo Voo jest konglomeratem naszych wspólnych doświadczeń. Mówiąc „naszych", myślę głównie o Mateuszu i o mnie. Dla Mateusza kluczowe było granie z otwartymi na jazzową improwizację ekipami Free Corporation i Tie Break. Dla mnie ważny był Osjan, ale też okołoosjanowe spotkania ze światem Dona Cherry'ego, z muzyką – powiedziałbym – okołojazzową, którą się grało w Europie. Nie mówię tu, broń Boże, o jazz-rocku, ale o muzyce robionej pod sztandarami New Age i World Music. Ale nie takiej w stylu „No to co", że siedzi baba na chałupie i tak dalej. My słuchaliśmy raczej chórów tybetańskich mnichów albo przedwojennych transowych oberków niż zespołu Mazowsze. To nas nakręcało.

8

ZAPŁACONO

Mówiłeś, że na początku lat 90. ludzie kultury stracili grunt pod nogami. Wy też?

1989 rok to z jednej strony był jeden z najwspanialszych momentów, jakie w życiu przeżyłem, ale jednocześnie rok, w którym się wszystko popsuło. Nagle wszyscy zrobiliśmy się tacy „międzyświatowi", że kompletnie zgasło zainteresowanie rodzimym rynkiem muzycznym. Ludzie wypożyczali na maksa filmy wideo, w osiedlowych kablówkach pojawiło się MTV, a na rozkładanych łóżkach pirackie kasety wśród kolorowych ciuszków. I nagle ta polska muzyka zaczęła kucać. Koncertów było coraz mniej, a my mieliśmy olbrzymie kłopoty z menedżerami. Na przykład mieliśmy przemiłą menedżerkę, która organizowała nam jakieś cztery koncerty w roku, a potem przyznawała się nam, że ona w ogóle nie lubi jeździć. Więc myśmy tak siedzieli, i niby było fajnie, ale utrzymać rodziny się z tego nie dało.

Całe szczęście coraz lepiej zaczęło się powodzić kompozytorom. No bo powstała masa prywatnych radiostacji, w związku z tym

gdzieś w połowie lat 90. ZAiKS zaczął wypłacać pieniądze, które dawały szansę na w miarę spokojny byt. Jeszcze może nie na bogato, ale na spokojnie. Natomiast muzykantom, którzy żyli tylko z grania, wciąż powodziło się słabo. To całe szczęście nie odbiło się szczególnie na naszych relacjach w zespole, nie było większych konfliktów między nami. No ale z kasą naprawdę było krucho. W związku z tym każdy z nas brał wszystko, co podleci. Janek miał swój przemysł bławatny, Stopek grał w Armii, Moskwie, Izraelu. Mateo miał i Tie Break, i Maanam w międzyczasie. Nawet ja też z Osjanem gdzieś na boku grywałem.

Ale w 1994, rok po „Łobi jabi", wydaliście płytę „Zapłacono".
Jak sama nazwa wskazuje, to była pierwsza nasza płyta, na której coś realnie zarobiliśmy, choć nie były to jakieś straszne pieniądze. Podpisaliśmy kontrakt z Warnerem i od razu dostaliśmy dość pokaźną zaliczkę – bo wtedy jeszcze dostawało się zaliczki. Ucieszyliśmy się, poczuliśmy wręcz komfortowo, bo w końcu nas doceniono. W tym czasie pracowaliśmy już z Mirkiem Olszówką, on nas trochę postawił na nogi i wkręcił w swoje teatralne ekspedycje. Pojawiało się też coraz więcej ludzi na naszych koncertach, no a skoro zainwestowała w nas duża wytwórnia, oznaczało to, że coś znaczymy. Mieliśmy pieniądze na studio, na dość ekstrawagancki projekt okładki, na listek miłorzębu w środku drewnianego pudełka zaprojektowanego przez Koziarę i takie różne ekscesy. No i rzuciłem palenie, co też świadczy o pewnym spokoju wewnętrznym. W każdym razie to był moment, kiedy poczuliśmy, że jesteśmy już jakimś tam przedsiębiorstwem, że rzeczywiście tworzymy zespół.

Ale z drugiej strony wtedy jeszcze nie wiedzieliśmy, czym taka inwestycja w zespół jest i czym taki kontrakt może grozić.

W każdym razie trzeba było te zaliczki jakoś spłacić, zwrócić dwiema kolejnymi płytami. I to już nie było takie wesołe. Na szczęście podpisaliśmy kontrakt tylko na trzy płyty. Drugą była „Rapatapa-to-ja", trzecią w tym tryptyku stanowi „Flota zjednoczonych sił. Najlepsi śpiewają Voo Voo", co, nieskromnie powiem, było makiawelistycznym mistrzostwem świata.

Żeby wypełnić kontrakt?

Z jednej strony, żeby wypełnić kontrakt, a z drugiej strony to była płyta, która miała nam „załatwić" dobre recenzje. I rzeczywiście załatwiła, bo większość tak zwanych krytyków pisała, że jest świetna, bo nareszcie ktoś z głosem na niej śpiewa.

Nosowska, Maleńczuk, Turnau, Steczkowska, Janerka, Staszewski, Soyka...

Ale były i takie recenzje, że beznadziejny album, bo trzy razy bardziej wolą, kiedy na wokalu jest Waglewski, mimo że coś tam mruczy po swojemu, a nie śpiewa.

Co też jest fajne.

Pamiętam, że mieliśmy straszne kłopoty z tytułem, bo w tym czasie szychą w Warnerze był Roman Rogowiecki, który uważał, że „najlepsi" to słaby, bardzo nieatrakcyjny tytuł i że powinno być, że to gwiazdy śpiewają. Ale jakbym powiedział wtedy Kazikowi, że on występuje w roli gwiazdy, to przecież dostałbym w ryja. Tak czy inaczej w pewnym momencie zorientowałem się, że wytwórnia, nawet nie wiadomo kiedy, zaczyna przejmować władzę nad artystą. W takiej sytuacji trzeba szybciutko się zwijać.

Ale wracając do „Zapłacono" – w tym wypadku dostaliście zgodę na dziwny dość tytuł. Bez dyskusji?

Bez.

To na niej po raz pierwszy pojawił się Mamadou Diouf.

Śpiewał na trzech naszych płytach, ale pierwszy raz zapłacone miał za „Czajnik".

Pierwszy utwór na płycie. Strasznie dużo się na niej muzycznie dzieje. Mamadou ze swoimi improwizacjami, Joszko Broda, są Davisowe historie, są Hendrixowe motywy. Pisano, że to najbardziej różnorodna płyta Voo Voo. W jednym z wywiadów powiedziałeś, że to właściwie „Zapłacono", a nie „Łobi jabi" zapoczątkowało pewien nurt, który później wybuchnął na koncertach, nurt odwoływania się do tradycji, do korzeni. Również korzeni rocka.

W tym mniej więcej czasie przestałem wierzyć w to, co mnie na początku Voo Voo napędzało: że wymyślę jakąś nową muzykę. Myślałem sobie: po cholerę się pakować w te mesajenowskie skale, skoro forma tego grania nie jest aż tak ważna. Najistotniejsza jest siła przekazu. Więc jeśli najlepiej czuję się w takim hendrixowskim graniu, to po jakiego grzyba przed tym umykam? Oczywiście, paru gitarzystów ma mi za złe, że uciekłem od tej awangardowej formy, ale ja naprawdę najlepiej się czuję, grając z palucha, długim, ładnym tonem, na starym instrumencie. Mam swój ton i się go nie wstydzę, bo jest naprawdę mój. Znajdowałem go powoli, „Gra-żonie" to były początki, na ostatnich płytach to już zdecydowanie jest to, o co mi chodzi.

Ale po drodze przytrafił wam się zupełny odjazd: płyta „Oov Oov" z 1998 roku. Często do niej wracasz. Dlaczego jest ona dla ciebie tak ważna?

Z mojego punktu widzenia dwie najważniejsze płyty Voo Voo to oczywiście pierwsza, bo to ona zrobiła nam kręgosłup, i ostatnia. To nasze najodważniejsze projekty: w momencie, kiedy powstawały, było mi obojętne, co się z tą muzyką stanie. Żadnego kombinowania, co się spodoba, żadnego kunktatorstwa. Po prostu przekonanie, że muszę to zrobić właśnie tak. Choć motywacje były inne: w przypadku pierwszej płyty bezkompromisowość wynikła z poczucia, że właściwie nie mam nic do stracenia. W wypadku ostatniej, że mogę sobie na tę bezkompromisowość pozwolić.

No ale jest jeszcze „Oov Oov". Tam się grały rzeczy naprawdę ważne. Płyta powstała w momencie, kiedy nie staliśmy zbyt mocno na własnych nogach. Zaczęło się od tego, że trochę wcześniej rozstałem się z Jankiem Pospieszalskim.

Jak do tego doszło?

Na to się już zapowiadało od jakiegoś czasu. W końcu rola basisty w zespole nie jest specjalnie wdzięczna, zwłaszcza gdy samemu się nie komponuje. Poza tym Janek był dosyć zniesmaczony mizernymi efektami materialnymi tego, co robiliśmy. Owszem, Voo Voo to już był rozpoznawalny zespół, wszystko fajnie, ale Janek przy jakiejś okazji powiedział mi, że to jest nieprawdopodobne, żeby kolesia takiego jak ja, po tylu latach pracy nie było stać na kupno nowego malucha. Jednocześnie Janek miał swoje własne pomysły biznesowe, swój interes bławatny. Szył więc jakieś spodnie, kurtki, chciał stanąć na własnych nogach. Co w pewnym momencie musiało zacząć kolidować z graniem w zespole. Bo my jednak zakładaliśmy, że żyjemy z grania, a Janek, że gdzieś się ustawi w jakiejś konkretniejszej robocie, a granie w drugim szeregu zespołu bigbeatowego będzie przyjemnym dodatkiem. A jeszcze w momencie objęcia przez Wieśka Walendziaka i pampersów telewizji publicznej zaczęła się

jego telewizyjna przygoda i polityczny romans z AWS-em. Janek stworzył „Swojskie klimaty", moim zdaniem bardzo dobry program, a potem wszedł w politykę. Choć nasze rozstanie z polityką nie miało związku. Chodziło o to, że on był coraz mocniej zaangażowany w tamten polityczny i telewizyjny świat, więc coraz bardziej oddalaliśmy się od siebie. A potem nastąpiła akcja, która wszystko rozsadziła. Doszło do zatargu między Jankiem a Mirkiem Olszówką wokół drugiej trasy projektu „Kolędy Pospieszalskich". Olszówka twierdził, że Janek nie dotrzymał jakichś warunków kontraktu. Janek utrzymywał, że wręcz przeciwnie, a skończyło się na tym, że VooVoo-owska ekipa zaangażowana w projekt postanowiła odejść. W najgorszej sytuacji był Mateusz – znalazł się między młotem a kowadłem.

Będę żył

Ludzie, muchy, koty
w rurach szmer
Spoza Twoich ramion
snując się

I ten namolny ból
co wgryza się w czaszki tył
Mówią, że dzisiaj będę żył

Jasno, jaśniej, biało, ostra biel
Całe niebo, piekło wdzięcząc się

I ten namolny ból
co wgryza się w czaszki tył
Mówią, że dzisiaj będę żył

Stanął w końcu, co naturalne, po stronie Janka. Ja, choć nie do końca wiedziałem, o co chodziło, opowiedziałem się po stronie tej części zespołu, która się poczuła zrobiona, mówiąc kolokwialnie, w konia. Więc mieliśmy ciche dni. Ale mimo to chciałem, żeby Janek zagrał na „Oov Oov". Zadzwoniłem, Janek powiedział, że bardzo miło z mojej strony, ale że jednak nie. Zwróciłem się więc po najprostszej linii do jego brata, Marcina. No ale Marcin nie chciał wskakiwać na miejsce Janka. Ostatecznie nagraliśmy tę płytę bez basisty, partie basowe zagrałem sam. Co ostatecznie było dobrym posunięciem, bo mogliśmy popróbować z różnymi nowymi rozwiązaniami, zagrać podziały, których wcześniej nie graliśmy.

„Oov Oov" to była pierwsza wasza płyta po wygaśnięciu kontraktu z Warnerem.

Przyszliśmy wtedy do niezależnego wydawnictwa Music Corner Records prowadzonego przez Piotrka Praszczyka. To nas zmotywowało, żeby nagrać zupełnie niezależną płytę. Ale nie taką po polsku niezależną, bo niezależność niestety u nas, przynajmniej z moich doświadczeń to wynika, polega na tym, że nikomu nic się nie chce przy tym robić. Po prostu siedzimy i mówimy: – Ale fajnie, jesteśmy tacy niezależni, może ktoś to kupi, może ktoś nas zaprosi, może zagramy. A na razie to sobie zapalmy. My o tej niezależności myśleliśmy jednak inaczej. „Oov Oov" to naprawdę

perfekcyjnie zgrana płyta. Na każdym z naszych albumów mogę znaleźć dwa-trzy słabsze momenty, których bym teraz chętnie się pozbył. Na „Oov Oov" takiego nie ma.

Ale niezależność to dla nas przede wszystkim odwaga. Grzesio Brzozowicz popełnił wtedy taką nieszczęsną recenzję, że „Oov Oov" to jakiś krok wstecz, że to jakiś jazz-rock.

> **Napisał: „Jest to jednak płyta nie tyle dla dorosłych, co nagrana przez Waglewskiego dla samego siebie (...). Słychać po prostu muzykę, na której Wagiel się wychował i której lubi słuchać (od elektrycznego Milesa Davisa z lat 70. po współczesne King Crimson)".**

Tylko że „Oov Oov" akurat z rockiem niewiele miała wspólnego, bardziej to ewoluowało w stronę jazzu. W każdym razie to była bardzo mocno rozimprowizowana płyta. Poza tym bardzo mało sentymentalna. Z Milesem miała tyle wspólnego, że zaprosiłem trębacza... a z Frippem może to, że jego pomysł na granie pasażami wplotłem w drumandbassową filozofię... Wydaje mi się, że porównywanie tej płyty z jakąkolwiek inną nagraną we wszechświecie świadczy o całkowitym zaniku funkcjonowania trąbki Eustachiusza...

> **Inni jednak chwalili. Pisali, że po „afrykańskim" tryptyku złożonym z płyt „Łobi jabi", „Zapłacono" i „Rapatapa-to-ja" Voo Voo nagrało coś, co „iskrzy wręcz bogactwem pomysłów: oto tekst Witkacego uzupełnia schizoidalna gitara i „techno" riff, zaś w „Dołku" pojawia się jazzowy temat". To Mariusz Czubaj. Dla Jacka Cieślaka „Oov Oov" to „błyskotliwe połączenie żywiołowości hard rocka, jazz-rocka, free jazzu i hip-hopu z liryzmem i poezją wysokiej próby. Niebanalnie**

potraktowanej przebojowości z wirtuozerią instrumentalistów oraz bogactwem muzycznych gatunków”.

Nazewnictwo nie ma znaczenia. W każdym razie rzeczywiście odeszliśmy od tej naszej totemiczności. Nawet jeśli chodzi o oprawę graficzną. To nie był obrazek robiony na bazie naszego logo, ale zdjęcie pomalowanego czerepu. W fioletach, żółciach i niebieskich, a nie czerwieniach jak dotąd.

Myślę, że ktoś, kto by teraz słuchał „Oov Oov”, miałby taki sam kłopot, co pewien słuchacz, który niedawno w sieci usłyszał „Sno-powiązałkę” i dopytywał, co to za zespół gra, bo fajni są. Słuchając „Oov Oov”, też zdziwiłby się, że to Voo Voo.

I jeszcze z jednego powodu to była ciekawa płyta: skrecze robił na niej DJ M.A.D., mój syn, Piotrek.

Potem była „Płyta z muzyką”, na której, obok otwierającego ją przebojowego „Nabroiło się” znalazły się niezwykłe, recytowane przez Jana Peszka ni to wiersze, ni to opowiadanka. Kokoryny.

Mamy takiego kolegę w Szczecinie, który prowadzi Klub pod Sukniami popularyzujący twórczość niepełnosprawnych. Kiedyś pokazał mi opowiadanka, do których początkowo podszedłem z dużą dozą podejrzliwości. Bo zwykle ludzie mają do tego typu twórczości taki stosunek, że „głupi, a umi prawie jak normalny”, a nie że to po prostu jest dobre. Albo złe. Oczywiście trudno abstrahować od tego, kto jest autorem, ale nie wyobrażam sobie, żeby ktoś kupował płyty Django Reinhardta z tego powodu, że trzema palcami gra szybciej niż posiadacz wszystkich pięciu, ale – mam nadzieję – z powodu urody jego muzyki. No więc wziąłem te opowiadania, zacząłem czytać w samochodzie i się zachwyciłem. Akurat to był okres mojej fascynacji Borisem Vianem, ale pomyślałem sobie, że Vian to mógłby im wszystkim buty czyścić,

bo to były naprawdę eksplozje jakiejś niesamowitej wyobraźni. Nie mówiąc o zupełnie fantastycznej składni czy o postrzeganiu rzeczywistości. Na przykład opis grozy pożaru zaczynał się w jednym z tekstów od tego, że spłonęły ciasteczka – bo to było najważniejsze. Więc takie się tam plany, takie przestrzenie i poziomy rzeczywistości oraz nierzeczywistości mieszały, że byłem kompletnie zaskoczony. Tam się Zorro spotykał i kapitan Żbik ze współczesnymi zupełnie celebrytami jakimiś albo piłkarzami. Potem się okazało, że ten Kapitan Żbik czy Zorro wzięli się stąd, że do ośrodków pomocy społecznej, gdzie mieszkali autorzy tych opowiadanek, ludzie znoszą jakieś stare książki i komiksy, a oni tkają z nich te swoje opowieści.

Postanowiłem, że coś z tym zrobię, i na początku, w czasie koncertów, po prostu czytałem te opowiadanka, a zespół mi akompaniował. A że one są przy okazji potwornie śmieszne, wywoływały więc salwy śmiechu. Potem nagrywając płytę, zaprosiłem Jana Peszka, żeby on przeczytał te teksty. Mateo porobił podkłady muzyczne, a nazwaliśmy je kokorynami, żeby uczcić Krzyśka Kokoryna. A poza tym fajnie się nazywa, więc dobrze to brzmiało.

Jeszcze później pojawił się pomysł, żeby wokół tych kokorynów zrobić spektakl. Janek Peszek wciągnął do niego córkę i tak poznałem Marię Peszek. Reżyserował Piotrek Cieplak. Fajny był, choć na premierze mieliśmy kłopot, bo jak Janek nawet jedno słowo przestawiał, to autorzy bardzo się gniewali, bo dla nich nie było jednak wszystko jedno, czy „Przepraszam, się pomyliłem", czy „Przepraszam, pomyliłem się". Potem więc uczyliśmy się kokorynów bardzo precyzyjnie.

9

JUBILEUSZ

W 2005 roku pojawiła się wasza płyta „XX Cz. 1”. Jubileuszowa, na XX-lecie zespołu.

Jubileuszów nie cierpię. To takie przyznanie się, że coś się już skończyło, że już się przechodzi do innej grupy emeryckiej. No ale trzeba było. Ze strony menedżerskiej czy marketingowej to jest jednak jakieś hasło, jakiś pretekst. Więc przynajmniej wymyśliliśmy sobie na ten jubileusz rzecz niebanalną. Mam nadzieję. W każdym razie parę osób uznało, że ten pomysł, żeby na dwudziestolecie nagrać dwadzieścia zupełnie nowych utworów, był niezły. Już sam nie wiem, nie pamiętam ani jednego z nich. Więc nie wiem też, czy to była dobra płyta. A ty wiesz?

W każdym razie pojawiło się na niej mnóstwo gości. Marysia Peszek, Lech Janerka, Muniek Staszczyk. W końcu ostatni utwór, pierwszy, jaki nagrałeś z synami. Nazywał się „Wagle”.

„Wagle” troszkę zaanonsowały projekt Waglewski Fisz Emade, jakby nas do niego przygotowały.

Myślę, że ta płyta jubileuszowa to był taki sygnał: halo, żyjemy, a do tego coś się z nami dzieje, jesteśmy w stanie generować nowe pomysły.

Tak? Myśmy się mocno koncentrowali na tym, żeby zrobić te dwadzieścia piosenek – to jednak wyczyn. Doszedłem do wniosku, że połączę pomysły z „Płyty z muzyką", na której bawiliśmy się beatlesowską kantyleną zanurzoną w nieco psychodelicznych klimatach, z jazzującymi improwizacjami à la „Oov Oov". Ale potem okazało się, że na otwarcie piosenkę napisał Karim Martusewicz, który od „Płyty z muzyką" zastąpił Janka Pospieszalskiego na basie, że mamy piosenki Mateusza, które wniosą takie – jak ja to nazywam – „gastronomiczne" klimaty z pogranicza przedwojennych szlagierów i Toma Waitsa. Więc ostatecznie płyta była dość zróżnicowana. Co było dobre, skoro na jednej płycie miało się znaleźć dwadzieścia utworów. Ale z drugiej strony to musiały być krótkie foremki. Nic dziwnego, że potem niespecjalnie sprawdziły się na koncertach, chociaż koncert jubileuszowy oczywiście zagraliśmy.

Drugą częścią jubileuszu była płyta „21".

Dzięki działalności reklamiarskiej udało mi się zgromadzić pieniądze na nagranie płyty z orkiestrą Aukso Marka Mosia. To było fajne doświadczenie, lubię tę płytę. Oczywiście teraz płyty z orkiestrami to żadna nowinka, chyba już wszyscy mają takie w dyskografii. Tylko że zwykle orkiestra służy do tego, żeby dodać do muzyki trochę patosu, takiego Mosfilmu, a wtedy efekty są raczej słabe. Dlatego nie lubię muzyki orkiestrowej tworzonej przez artystów, którzy na co dzień tą muzyką się nie zajmują. Bo zwykle efekt jest zbyt oczywisty.

Zbiera mi się

Zbiera mi się
Zbiera i wiem
Kiedyś odpowiem... Jej

Za to, co gdzieś zrobiłem „be”
Po złości
W słabości swej

Zbiera mi się
Zbiera i wiem
Pora to z siebie zmyć
I przyznać się
Działo się źle
A mogło gorzej być

Kto ma tyle win
By w nich po uszy tkwić
Kto zna tyle słów
By słowami je zbyć

Zbiera mi się
Zbiera i wiem
Kiedyś odpowiem... Jej

Bang, bang

Nie biadol, nie becz be
Nie marudź, nie męcz, bo
Wystarczy tylko ruszyć się
Na pogodny szlak do pogodnych dotrzeć stron

Bang bang kieszenie pełne słońca
Bang bang i nieba pełny trzos
Bang bang potrafią dotrzeć w końcu
Bang bang potężnym ciosem trafić w końcu
w marny los

Nie pękaj, nie rób min
Nie nadużywaj, bo
Ulotnych dobrych chwil
Nigdy dość, naprawdę nigdy dość

Bang, bang...

Jak powiedziałeś w jednym z wywiadów, wam „chodziło o to, żeby wspólnie z orkiestrą stworzyć nową jakość".

Staraliśmy się z Mateo i Karimem napisać nasze piosenki jakby od nowa. Tak, żeby integralnie łączyły się z orkiestrą, a nie, że się dopisuje do piosenki jakieś dodatkowe smyki w tle i jest wersja symfoniczna. Robiliśmy wszystko, żeby dodać naszej muzyce więcej przestrzeni – tak jak w „Zbiera mi się" czy „Nabroiło się" – ale jednocześnie uniknąć patosu. Dlatego znalazł się na płycie pewien żarcik czy pastisz. I większość słuchaczy zorientowała się, że to żart. Ale jeden z krytyków, podobno wybitnych, uważa,

że coś się z nami stało, skoro pojawiło się na „21” kiczowate nagranie „Łobi-jabi” z Małgorzatą Walewską i jej mezzosopranem na wokalu. A to było naprawdę z premedytacją zrobione przegięcie pieśni, o której już wiesz, że nie jest moją ulubioną. Zrobiliśmy z niej taką quasi-operową historyjkę. Mnie to naprawdę bawiło. W przypadku Voo Voo zresztą od pierwszej płyty tak jest, że zawsze staram się wprowadzić pewną lekkość umysłu, delikatną ironię, która czasami nie jest podana wprost, więc może jednak zbyt dużo wymagam niekiedy od krytyków.

Stanowczo.

Ale jeśli chodzi o „21”, to wciąż jest to jakoś żywa płyta, nawet niedawno rozmawiałem z Markiem Mosiem, że fajnie by było zagrać to jeszcze raz. To zawsze świetnie nam razem wychodzi, bo Aukso jest po pierwsze orkiestrą wybitną, a do tego jest przyzwyczajoną do pracy z muzykami improwizującymi. Nagrywali przecież z Możdżerem, Jagodzińskim. A przecież to nie jest łatwe, cały kłopot z orkiestrą polega na tym, że trzeba grać nutkę w nutkę, bo inaczej ten – że tak powiem – wielki aparat wykonawczy się gubi. Natomiast z orkiestrą Marka można sobie poszaleć. To są ludzie, co w orkiestrach symfonicznych w Polsce jest rzadkością, niezwykle emocjonalnie nastawieni do tego, co robią. Tych parę koncertów, które zagraliśmy, a to w Suwałkach, a to na Śląsku, a to w Warszawie, naprawdę świetnie wspominamy.

Na płycie znalazł się premierowy utwór: „Moje miejsce na ziemi”. Niezwykły, właściwie musicalowy.

Mirek Olszówka poprosił Mateusza, żeby skomponował hymn Janowca, taki najprawdziwszy, który można grać na trąbce z wieży. Od niego zaczyna się piosenka, którą też skomponował i śpiewa

Mateusz. Ja napisałem tekst. Ale była jeszcze jedna premierowa piosenka, „Bang, bang", która tak naprawdę powinna nosić tytuł „Bank, bank", bo skomponowałem ją do reklamowego filmiku pewnego banku. Ale że to fajna piosenka, więc znalazła się również na płycie. Powstał do niej chyba jeden z lepszych teledysków, jakie nam się udało zrobić.

Z uzbrojonym plastelinowym aniołkiem i chyba najbardziej pogodnym tekstem Voo Voo:

Bang bang kieszenie pełne słońca
Bang bang i nieba pełny trzos
Bang bang potrafią dotrzeć w końcu
Bang bang potężnym ciosem trafić w końcu w marny los

Teledysk Moniki Kuczynieckiej wielokrotnie zresztą nagradzano. Ale to były dwie premiery, a poza tym wyłącznie nasze spojrzenia w przeszłość. Może nawet nie tyle było to podsumowanie, co rozwinięcie pomysłów, które właściwie dopiero z udziałem orkiestry zostały „wykończone", bo wcześniej z biedy nagraliśmy je z syntezatorami zamiast ze smykami. Więc pojawił się na niej m.in. „Człowiek wózków", „Nabroiło się", „Papierosy i gin", „Nim stanie się tak...". Potem na okoliczność koncertów jeszcze dopisaliśmy ze dwa orkiestrowe aranże. Do tego udało mi się namówić Tomka Stańkę, żeby z nami zagrał. To było istotne doświadczenie, bo kiedy ponownie zabierasz się za starsze rzeczy, to przy okazji sprawdzasz, czy one przetrwały próbę czasu. Myślę, że ta płyta udowodniła, że przetrwały. W ogóle jest tak, że kiedy chcemy trochę zmienić repertuar, dodać jakieś starsze rzeczy, i zaczynam grzebać w starych płytach, to sobie myślę, kurczę, jakie to są fajne piosenki. Wracam do nich z wielką przyjemnością również dlatego, że nie słucham płyt po nagraniu.

Sam proces powstawania płyt tak mnie wyczerpuje, że już nie mam siły na ich ponowne słuchanie. Więc kiedy czasem po latach wracam do naszych nagrań, to przekonuję się, że to dosyć zgrabne rzeczy, choć myślałem, że gorzej je jednak robiłem. To miłe zaskoczenie.

Papierosy i gin

Znów noc, papierosy i gin.
A w głowie się tli, a w duszy mej spleen.
Znów noc, a w głowie się tli,
Kwaśno i mdło, nie bawi mnie nic

Pisząc świat, dobry nasz Bóg
Nie wiedział, że kleks spadnie właśnie tu.
Ale wiem, że naprawi swój błąd i dobry duch
Zaszczyci mój kąt

Znów noc, papierosy i gin.
A w głowie się tli, a w duszy mej spleen.
Znów noc, a w głowie się tli,
Kwaśno i mdło, nie bawi mnie nic

I tak dość smutno mi,
To wszystko przez noc,
To wszystko przez gin.
Ale to nic, bo Bóg sprawi, że
W postaci twej duch odwiedzi mój sen

Kolejna płyta była jedną z najbardziej niezwykłych w waszej dyskografii. Nosi tytuł „Tischner” i można ją chyba uznać za podsumowanie waszej przyjaźni artystycznej i prywatnej z Trebuniami-Tutkami. Ale też wiąże się z nią pewne nieporozumienie, bo połowa Polski uważa, że są na niej naprawdę wykorzystane teksty Józefa Tischnera.

A nie są. „Tischner” to jest troszkę płyta na zamówienie. Ale nie do końca, bo ja bardzo chciałem zagrać z Trebuniami i bardzo chciałem poznać świętej pamięci Władka Trebunia-Tutkę, to przecież kultowa postać kultury podhalańskiej. Poza tym uważam, że płyty Trebuniów nagrywane z Twinkle Brothers to absolutny fenomen, niesamowite międzykulturowe doświadczenie, w ogóle jedna z najważniejszych płyt multikulti, nie tylko w Polsce. Bo bez udziału elektroniki, bez samplowania, bez przearanżowywania czegokolwiek powstało coś, co jest absolutnie spójne. Po prostu przyjechały dwie orkiestry z zupełnie innych kosmosów, usiadły, każdy zagrał swoje i to wszystko pasowało do siebie. Wiem, że Trebunie za te nagrania miały straszne bęcki tam na Podhalu, że z Murzynami, i takie tam, ale to przetrwało, ta płyta to jest naprawdę wybitne osiągnięcie. Więc teraz my mieliśmy okazję z nimi wspólnie zagrać, a stało się to możliwe dzięki pomysłowi Romka Kołakowskiego. Oprócz własnej nielichej twórczości Romek ma gigantyczne doświadczenie z przekładaniem na polski tekstów Brechta, Okudżawy, Wysockiego, Waitsa, Cave’a. Sam komponował muzykę do wierszy Barańczaka czy Miłosza, ale tym razem na podstawie różnych wyimków z tekstów Tischnera, czasami nawet tytułów jego książek czy tekstów, stworzył

opowieść, która miała być rodzajem śpiewanej wykładni jego myśli, mówiąc najogólniej. Dla mnie nie była to abstrakcja, bo miałem to szczęście, że poznałem Tischnera. Piłem z nim nawet wódkę na weselu jednego z moich przyjaciół w górach. I byłem nim zafascynowany. Nigdy nie zapomnę jego kazania na tym weselu. Więc to wszystko ułożyło się w taką, mam nadzieję, ładną laurkę dla Tischnera, dla gór, dla Trebuniów z Władysławem na czele. Oczywiście robiliśmy tę płytę, zakładając, że żadnych kompromisów nie będzie. My napisaliśmy piosenki, Trebunie-Tutki przynieśli swoje, połączyliśmy to w studio w jeden organizm. Był to eksperyment, który również świetnie się sprawdził koncertowo. Wciąż zdarza się nam grać program tej płyty z Trebuniami na żywo.

Z naszych odjazdów obok tej naszej symfonicznej przygody najbardziej lubię właśnie ten tischnerowski album. Po tylu latach ta muzyka wciąż żyje.

W 2008 roku wychodzi „Samo Voo Voo". Już sam tytuł sugeruje, że po serii płyt z różnymi gośćmi chcecie pobyć sami.

Bo po drodze była jeszcze płyta „Małe Wu Wu" z wierszami księdza Twardowskiego. Więc teraz aż się prosiło, żeby nagrać prostą płytę. Poza tym już troszkę miałem dosyć tego newjazzowego sznytu, powoli zaczynałem zmierzać w stronę rockowego grania. Kupiłem sobie białego gretscha z wajchą, gitarę, na której zwykle gra się rockabilly. Zresztą zaraz potem ta gitara zaczęła się robić modna. Wiesz, jak to jest ze mną i modą. Ale całe „Samo Voo Voo" było jeszcze zagrane na gretschu, jakoś podporządkowane jego brzmieniu, a więc i rock and rollowi z końca lat 50., odżywającym akurat po klubach. To był nasz powrót do big-beatu, udany, bo graliśmy tę płytę w całości na koncertach i dobrze nam to wychodziło.

Singlem, który promował ten album, była piosenka „Leszek mi mówił", troszkę żartobliwe nawiązanie do „Strzeż się tych miejsc" Klausa Mittfocha i Janerki. Ale już rok później, w 2009 roku, znowu robicie skok w bok i nagrywacie płytę z Ukraińcami z zespołu Haydamaky.

Zaczęło się od takiego dziwnego koncertu na granicy polsko – ukraińskiej. Po jednej stronie scena, zespoły, po drugiej publiczność, a pomiędzy nimi taki rów, w którym przechadzała się straż graniczna z kałasznikowami.

Sprytny sposób na ominięcie problemu wiz.

To było dosyć ciekawskie. Jeden z naszych kolegów poszedł sobie na drugą stronę granicy, na Ukrainę. Kupił wódkę i chciał wracać. Ale celnicy kazali mu tę wódkę zostawić. On się jednak uparł i wypił całą flaszkę. A potem już nie pamiętam...

Właśnie w czasie tego koncertu po raz pierwszy usłyszeliśmy Haydamaky. Byłem wtedy wkręcony w bałkańskie brzmienia, a oni dużo grali różnych mołdawskich motywów, więc wpadli mi w ucho. Im też podobał się nasz koncert, więc pomyśleliśmy, że byłoby nieźle razem popracować. To było piekielnie trudne dla nas doświadczenie, bo żeby wspólnie grać, musieliśmy poznać od podstaw ich muzyczny alfabet. Ale kiedy w końcu nauczyliśmy się jego reguł, to naprawdę był czad. Pamiętam, że na festiwalu w Węgorzewie graliśmy z Haydamakami tuż przez Biohazardem. Misja samobójcza, przecież ludzie pod sceną czekali na gwiazdę hardcoru, a my tu z jakimś folkowo-rockowym łubudu. Ale nie wygwizdali nas. Potem zagraliśmy jeszcze wspólnie Najmniejszy Koncert Świata (wydany na DVD), na rynku w Lublinie i na otwarciu Stadionu Narodowego w Warszawie. Temperatura minus 28, ale jakoś udało się rozgrzać. Tylko że z Haydamaków już

wtedy niewiele zostało. Nawet między sobą nie rozmawiali. Wokalista poróżnił się z resztą zespołu, pojawiły się żale i pretensje, bo jak jedna strona nas zapraszała, to druga strona się obrażała, takie klimaty. Mieliśmy tego dosyć.

Leszek mi mówił

Tylko przez dzień lub może dwa
Gramy w ulice nocą tam
Ulice nocą mamią, bo
Nocą ulice dzikie są

Trochę perwersji
Ciut brudu też
To czasem to nęci
Uwodzi mnie

A mówił Lech
Strzeż się tych miejsc
A mówił Lech
Unikaj tych miejsc

Po szyję tytłać się tu chcę
Tytłanie czasem nie jest złe
Choć pewnie nie najlepiej, gdy
Chamstwa i draństwa dużo zbyt

W sumie wolę

Zupełnie sam
Z okna nad stołem
Gapić się tam

Bo mówił Lech
Strzeż się tych miejsc
Bo mówił Lech
Unikaj tych miejsc

To, co zostanie

Większość z tego, co dziś ważne na świecie
Za kilka lat utonie w klozecie
Większość z tego, co dziś zacne i prawe
Za kilka lat popadnie w niesławę

I tylko to, co między nami
I tylko to, co nie da się za nic
Oplućlub skundlić, omamić
Na długo zostanie

Większość z tego, o czym piszą w gazecie
Za kilka lat wyląduje na śmieciach
Większość tego, co do wczoraj lśniło
Zbladło i dziś się skiepściło

I tylko to, co między nami
I tylko to, co nie da się za nic
Oplućlub skundlić, omamić
Na długo zostanie

Ciekawe, że wasz powrót do takiego folkującego grania z Haydamakami zbiegł się z waszym „powrotem do miasta”.

No tak. Ale rock and roll jest w sumie też formą folkloru, tylko że miejskiego. W każdym razie musi mieć czad jakiś, prawda? Tego czadu nie brakuje w rytmach mołdawskich, bałkańskich, ukraińskich i góralskich. I nie brakuje ich w muzyce rockowej. Wszędzie, jak myślę, klucz jest ten sam: emocje.

10

NAJLEPSZY ZESPÓŁ NA ŚWIECIE

Trebunie-Tutki, Haydamaky... Wciąż do was wracają te folkowo-ludyczne klimaty. Wygląda na to, że ciężko się wam było uwolnić od tej całej Łobijabi-Owsiakowo-Koziarowej, bardzo wyrazistej historii.

Ciężko. Tym bardziej cieszę się, że się udało. Że kolejna nasza wolta okazała się sukcesem. Że jednak wróciliśmy do miasta. Do rocka. Ale też, że wrócił zespół.

Jak to?

No bo w pewnym momencie pojawiło się sporo pobocznych projektów z gatunku „Koledzy" robionego w duecie Waglewski – Maleńczuk. I w każdym z nich eksponowany był mój ryj. A przecież nie bez powodu uważam, że Voo Voo to najlepszy zespół na świecie! Nie znam zespołu – mówię zupełnie serio, choć nieobiektywnie – w którym każdy z muzyków miałby takie umiejętności i takie osiągnięcia... Więc warto było pracować nad tym, żebyśmy znowu się pojawili jako zespół, jako Voo Voo. Żeby w końcu, tak jak na naszej ostatniej płycie, na tylnej okładce

pojawiły się wszystkie twarze członków. Co z tego, że zamazane i że tyłem? Ważne, że całego zespołu.

To Paweł Walicki cisnął, żeby w promocji mocniej wyeksponować zespół. I słusznie, bo operowanie przez cały czas logo, mniej lub bardziej barwnym, mniej lub bardziej pozmienianym, powoduje, że gdzieś tam indywidualności tworzące zespół rozpływają się, zanikają. Ale to nie chodzi tylko o estetykę i komunikację. Kluczem jest jednak muzyka. I dlatego, żeby pokazać siłę osobowości, które tworzą Voo Voo, na płycie „Wszyscy muzycy to wojownicy" z 2010 roku na dobre wróciliśmy do rockowej odsłony Voo Voo. To była ostatnia płyta, jaką nagraliśmy ze Stopą.

Wcześniej jeszcze była „Męska muzyka" nagrana z synami. Która, jeśli chodzi o stylistykę, była powrotem do czysto rockowej muzyki z bluesowym tłem. Ten pomysł, a także pomysł na „Wojowników" zbiegł się z faktem, że na całym świecie młodzi zapałali sentymentem do muzyki z końca lat 60. i początku lat 70. Wybuchła popularność kapeli Black Keys i tego całego na nowo zinterpretowanego rockowego grania. Jak grzyby po deszczu w Holandii, w Anglii i w Stanach rosły „surowe" rockowe zespoły. W Polsce czymś takim był Kim Nowak. Fajnie grali, ale pomyślałem wtedy, że kto może grać lepiej muzykę z końca lat 60. niż ktoś, kto w tych latach uczył się grać, chłonął tę muzykę w jej naturalnym kontekście.

Wszyscy muzycy

to wojownicy

Oko za oko
Ząb za ząb
A każda nuta
Z siłą setek bomb
A każdy dźwięk
To sztandar mój
Bo muzyk to wojownik
I o ten sztandar trwa bój

I choćby świat cały
Próbował mnie zgłuszyć
Już słońce wstrzymałem
Jeszcze ziemię poruszę

I choćby świat cały
Próbował mnie zgłuszyć
Już słońce wstrzymałem
Jeszcze ziemię poruszę

Jeden z recenzentów, Lesław Dutkowski, napisał, że „u rockowca z pokaźnym bagażem artystycznych doświadczeń przychodzi moment, w którym musi wrócić do korzeni. Musi podłączyć porządnie gitarę do prądu, zanieczyścić brzmienie, przyłożyć krótko i treściwie. W książeczce nie podano, ile trwała sesja nagraniowa, ale założę się, że niezbyt długo. Gdy nie ma dłubania

w nieskończoność, udaje się uchwycić pierwotną rockową moc, która na nowym krążku Voo Voo jest wszędzie".

Ci „Wojownicy" mają tylko jedną wadę: trzeba ją bardzo głośno grać. Ale za to świetnie się sprawdza na dużych imprezach. W każdym razie przy jej okazji w końcu co niektórzy przestali się czepiać, że smęcimy. Była głośna, mocna, riffowa, dowalona, dlatego podobała mi się. Jednak w międzyczasie zmarł nam Stopek i pojawił się Bryndu z przymusowym wejściem w ten repertuar. Po jakimś czasie zorientowałem się, że mu to nie pasi, że ta odkręcona na maksa gitara powodowała u niego cofanie się policzków i zły wyraz twarzy. No ale skoro zrobił się zły, to już na następnej płycie szukaliśmy kompromisu. Ale też to riffowe granie dość szybko przestało mnie aż tak kręcić.

Ciekawe, co powiedziałeś, właściwie przyznałeś, że jak na świecie zaczął się powrót do rocka, tobie też to zapasowało i zachciało się grać w klasycznym rockowym stylu.

Na tej samej zasadzie, że kiedy zaczęły mi wypadać włosy, to zaczęły mi się podobać fryzury na łyso. W każdym razie to było mocne odbicie od klimatów „Łobi jabi". Bo co by nie mówić, jest tylko jednym z epizodów naszej historii.

Ładny epizod, z 30 lat zajmuje prawie 15.

Tym bardziej czas był najwyższy, żeby się od tego odbić. Na różnych poziomach. Bo myśmy, nagrywając ostatnie płyty, zakładali na przykład, że zejdziemy z dużych scen. No bo jak mówiłem, Bryndu, który zastąpił nam Stopę, nie za bardzo lubi nawalać w bębny. Więc i z tego powodu trzeba było troszkę się zmienić. Ale przede wszystkim największą radość wciąż sprawia nam klubowe granie. Więc chcieliśmy i naszą muzykę dopasować do tych nieco bardziej kameralnych warunków, żeby proporcje

między uczestnictwem ludzi w koncercie a grą muzyków się troszkę zmieniły.

Co to znaczy?

Żeby nie dominowały te zaśpiewy, żeby pokazać umiejętności muzykantów. I udało nam się to zrobić, choć myślałem na przykład, że „Dobry wieczór" to będzie przede wszystkim płyta, z której będziemy dumni, zadowoleni, że odkryliśmy w sobie nowe pomysły na granie. Ale jeśli chodzi o radio, o sprzedaż, to puszczą nam jedną piosenkę, a potem płyta pójdzie sobie na półkę. Tymczasem nie możemy przestać jej grać i do tego okazało się, że ona się sprawdza i w klubach, i na dużych świeżaczkach.

Wiesz, od kogo nauczyłem się grać bardziej klubowe rzeczy dla dużej publiczności? Od synów. Nie uwierzyłbym, że to w ogóle możliwe, gdyby nie ta „Męska muzyka" nagrana z Fiszem i Emade. Oni są zafascynowani takimi rzeczami, dlatego chcieli, żebyśmy grali wolno, przestrzennie, totalnie olewając warunki, w jakich występujemy. Dla nich z faktu, że gramy na świeżaczku, nie wynika, że musimy dowalać. Za to można dla setek czy tysięcy ludzi zrobić klubową atmosferę. Wystarczy przestać się tak na siłę podlizywać do widzów. To było dla mnie odświeżające, bo ja w epoce „Łobi jabi" miałem tak, że wychodząc na dużą scenę, od razu zastanawiałem się, kiedy wypuścić Mateusza z tymi jego zaśpiewami, żeby ludzi ruszyć, publikę rozbujać, rozśpiewać. Bo jak nie śpiewają, to coś nie halo jest. A z synami tak się nie da. Zagraliśmy jako Waglewski Fisz Emade parę bardzo dużych koncertów z naszą ostatnią płytą „Matka, syn, Bóg", między innymi w Zielonej Górze dla paru tysięcy ludzi, gdzieś tam na rynku, i to było po prostu cudowne. Przy takiej dużej publice te dość kameralne dźwięki nabierają zupełnie innego powietrza. Więc

zdecydowałem, że z Voo Voo też spróbujemy. Zagraliśmy we Wrocławiu na takim dużym rynkowym koncercie i było genialnie. Te doświadczenia pokazały, że czasem jednak ludzie przychodzą na świeżaczek nie tylko po to, żeby się napić browaru i poskakać, ale też żeby po prostu posłuchać muzyki.

Kiedy tak rozmawiamy, to wydaje mi się, że dobry plastyk komputerowy mógłby zrobić fajny schemat waszej historii z takimi ciągnącymi się od utworu do utworu, od płyty do płyty nitkami różnych inspiracji, motywów, gatunków. Jedyny zamknięty element to ten ludyczny etap.

Zawsze czułem się miejskim muzykiem. Wszystko, co piszę, mam na myśli teksty, należy do „kultury miejskiej". Elektryczna gitara to też nie jest instrument ludowy. Dlatego nawet tworząc muzykę inspirowaną folkiem, szukałem w owej ludyczności bardziej transowej niż – że tak powiem – „biesiadnej" nuty. I dlatego w którymś momencie ta konieczność wciągania ludzi do wspólnej zabawy, to wspólne śpiewanie zaczęło mnie bardzo uwierać. Dlatego – tak jak mówiłem – ważna była dla mnie wspólna płyta z synami, bo przy okazji okazało się, że możemy w dużej przestrzeni zagrać bardzo delikatnie, spokojnie i tylko muzykę.

To też jest jakaś szczególna polska cecha to oczekiwanie, że koncert to będzie jakaś wspólna impreza. Więc dziennikarze piszą krytycznie, że zespół nie nawiązał kontaktu z publicznością. Ale właśnie to nawiązywanie kontaktu z publicznością na siłę stało się dla mnie nagle jakimś straszliwym obciachem. No bo niby dlaczego? Kontakt z publicznością polega na tym, że powinienem wyjść i zagrać najlepiej, jak umiem. To jest mój komunikat dla publiczności.

Przekonać ich do tego, że ci zależy.

Te żarciki, komentarze, wspólne klaskanie i przyśpiewki – to wszystko są elementy ludyczności, których chciałem się pozbyć. Ale ten transowy element, to nieco obrzędowe granie – które pojawia się również na naszej ostatniej płycie – to zawsze będzie nasze. Udało nam się na przykład zamiast tego „Łobi jabi" zachęcić ludzi do śpiewania z nami gospelowych chórów. Czasami ludzie dają się w to wkręcić, czasami nie, ale jeśli się udaje, to koncert nabiera wymiaru troszkę – nie wiem – spektakli ewangelicznych. To już nie jest la, la, la jak przy piwie. Wszystko ma bardziej kosmiczny wymiar. Takie odnoszę wrażenie i takie chyba odnoszą wrażenie słuchacze, bo nasza ostatnia płyta na koncertach, choć prawie w ogóle nie gramy starych rzeczy, tak zwanych przebojów, przyjmowana jest fantastycznie. Przedłużyliśmy więc jej koncertowy żywot o kolejny rok.

11

MĘSKIE GRANIE

W tym samym mniej więcej czasie, kiedy dokonywał się „rockowy zwrot” w historii Voo Voo, zostałeś szefem Męskiego Grania. Idea tej imprezy chyba mentalnie ci pasowała?

Nie mogła mi pasować czy nie pasować, bo była wynikiem kontraktu reklamowego, w wyniku którego zostałem twarzą i dyrektorem biletowanego festiwalu z polską muzyką. Oczywiście było mi miło. No i nie ukrywam, że to był intratny kontrakt.

Fajnie jednak, że to rockowa impreza, bo równie dobrze mógł to być festiwal folkloru ziem górskich albo popowy spęd.

Mogło być przeróżnie, ale skoro zgłoszono się do mnie, to złożyłem swój projekt, zdaje się jako taką troszkę propozycję nie do odrzucenia. W Żywcu dyrektorem był wtedy pewien Francuz, który chciał przyciągnąć nie tylko młodziaków, ale i starszych ludzi, poważniejszych, nie tylko masowego odbiorcę, ale także bardziej wysmakowanego. Bo im po czterdziestce ten poziom spożycia jakoś spadał, więc trzeba było podjąć jakieś marketingowe działania. W związku z tym przygotowali całą serię

plakatów i filmów, które robił zresztą Paweł Edelman, więc dla mnie to było świetne doświadczenie. Wstydu nie było, oprócz mnie występował w nich m.in. Krzysiek Majchrzak, sami fajni, dojrzali ludzie. Uznali też, że chcą mieć również dojrzałą twarz firmującą ich festiwal muzyczny. Ale po pierwszych dwóch edycjach zmienili koncepcję marketingową, chcieli odmłodzić wizerunek, a więc i twarze tak zwanych dyrektorów. W każdym razie ja w tym moim projekcie postawiłem pewne wymogi, bo jednak chciałem pokazać sztukę przez duże „S". A do tego jak najwięcej artystów mniej znanych. To nie miały być duże imprezy, umówiliśmy się początkowo, że do trzech tysięcy maks.

Wkręciłeś w to całą rodzinę. Nepotyzm?

Jasne! Skoro już biorę pieniądze, reklamując piwo, to już nie ma odwrotu, oddaję mamonie wszystko, co mam.

No dobra, z tym nepotyzmem to żart. To organizatorzy chcieli, żeby pierwsza edycja Męskiego Grania kręciła się wokół naszego rodzinnego projektu „Męska muzyka". Stąd też tytuł całości. Chcieli też, żebym pojawił się z Maleńczukiem. Ja forsowałem przede wszystkim osoby czy zespoły, które raczej nie były znane organizatorom. Mitch&Mitch, Michał Jacaszek, Pogodno... Już nie mówię o Epromie, mistrzu świata w DJ-ce, ale i tak większość zaproszonych przeze mnie zespołów była dość świeża. Oczami wyobraźni widziałem, że nie będziemy uprawiać festyniarstwa, ale zrobimy coś elitarnego. Więc wszedłem w to z całą głową, myśląc sobie, że skoro wykładają kasę, to zrobimy to naprawdę dobrze. Ale nie na zasadzie konkurencji, bo próbując wojować z różnymi juwenaliami i darmowymi imprezami, biletowane koncerty muszą polec. Tym bardziej że mamy już zatrzęsienie artystów ze świata. Więc myślę sobie: to trzeba zrobić zupełnie inaczej, postawić na różnorodność i jakość, rock, troszkę jazzu, zaprosić Leszka

Możdżera, Tomka Stańkę, porobić rzeczy, które się nie zdarzają na innych festiwalach muzyki rockowej, szczególnie w plenerze. Poimprowizować, powygłupiać się, zrobić jakąś zabawę. No i włączyć w to inne rodzaje sztuki, stąd animacje Mariusza Wilczyńskiego, pokazy zdjęć Tomka Sikory, stąd Koziara oczywiście i inne pomysły, które potem się rozwinęły w jakieś happeningi.

Kłaniają się doświadczenia ze współpracy z Owsiakiem.

Jak najbardziej. To był jakiś mój maluteńki wkład w to, żeby pokazać polską muzykę w sposób godny i zacny. Poza tym ten rozkręcony przeze mnie teatrzyk wciąż jeździ po Polsce. W tej chwili są to już wielkowymiarowe koncerty, bardzo dobrze wyprodukowane, artyści mają pod każdym względem dobre warunki pracy. Jakiś krok w stronę profesjonalizmu.

Powstała muzyczna marka i odniosła komercyjny sukces...

...za który czuję się troszeczkę odpowiedzialny. Tylko bardzo mi szkoda, że zrezygnowano z czasem ze sztuki – miałem na to jeszcze parę pomysłów, z których potem kilka zrealizowano z powodzeniem na przykład na Open'erze. No i estetyka oprawy obecnie mniej mi odpowiada. Mam na myśli przewagę logotypów nad innymi elementami graficznymi, co w miarę możliwości staraliśmy się ograniczać za naszych czasów. Wiadomo, że sponsor finansuje tę całą zabawę w określonym celu i te interesy da się połączyć. Można pokazać wszystkie znaczki ze smakiem, bez nachalności, z szacunkiem dla muzyków i publiczności. Ale to są już drobiazgi. Improwizowania mi też troszkę brakuje, bo też sobie pochlebiam, że takie fajne hopsztosy, jakie robiliśmy tam razem z Pink Froydem, Janerką czy Możdżerem, okazały się nie do powtórzenia. Ale nie narzekajmy, bo to jest cały czas najlepsza u nas prezentacja polskiej muzyki rockowej.

12

STOPA

Kto tak naprawdę odpowiada za brzmienie płyt Voo Voo?

Ja. Ale to był proces. Z płyty na płytę okazywało się na przykład, że pojawia się coraz mniej kompozycji Mateusza. Nie w tym rzecz, że nie było na nie miejsca, tylko że w nich niewiele jest z rockowej formy. Brakuje na przykład mocnych riffów, a riff jest w rocku podstawą. Mateo pisze piękne, liryczne kompozycje, ma bardzo charakterystyczny kompozytorski styl – ale on mniej współgra z dzisiejszym brzmieniem Voo Voo. Ale za to Mateusz miał na przykład doskonały okres współpracy z Anią Marią Jopek. Wydaje mi się, że najlepsze rzeczy, jakie Ania zaśpiewała, to właśnie kompozycje Mateusza. I to jest jego działka. My sobie nie wchodzimy w drogę, on sobie robi swoje rzeczy gdzieś tam, ja robię stricte rockową muzykę z synami, za to Voo Voo jest konglomeratem. Jednak jakoś tak to się w końcu ułożyło, że za repertuar, za produkcję płyt zespołu odpowiadam ja. Były takie próby, gdzie łączyliśmy siły i temperamenty, ale nie do końca to się udawało. Poza tym Mateo ma swoje autorskie

projekty i jest absolutnie zapracowanym człowiekiem, więc nawet z powodów czysto logistycznych nie bylibyśmy w stanie siedzieć nad jedną płytą wspólnie. Więc nasze role bardzo mocno się dookreśliły. Choć wciąż pojawiają się jakieś wyłomy w tym podziale. Na przykład, kiedy przygotowywaliśmy „Placówkę '44", znowu zaproponowałem całej ekipie Voo Voo pisanie muzyki. Nawet i Bryndal pojawił się w roli kompozytora, w bardzo zresztą ciekawy sposób sobie z tym poradził.

Wcześniej podział ról wyglądał trochę inaczej. Ta pierwsza, wykrystalizowana odsłona Voo Voo, dla mnie chyba najważniejsza, miała Stopę na bębnach. To on był walcem, to on nas pilnował i trzymał wszystko w kupie, a myśmy z Mateuszem bez przerwy bujali w obłokach. I to była formuła, która przez całe lata obowiązywała w Voo Voo. Aż do śmierci Stopki.

Kiedy zmarł w maju 2011 roku, z powodów kontraktu nie mieliście nawet możliwości pożegnać go porządnie. On odszedł w maju, miesiąc przed startem drugiej edycji Męskiego Grania.

Rozstanie ze Stopą było dla mnie wielką tragedią, tym większą, że kompletnie niespodziewaną. Jechał rowerem, przewrócił się, stracił przytomność. To był udar. Potem jeszcze kilkanaście dni żyliśmy nadzieją, że wyjdzie z tego... Jeden z najukochańszych ludzi, jakich poznałem w życiu. Myśleliśmy wtedy, żeby przestać grać, no ale były zobowiązania, inauguracja drugiej edycji Męskiego Grania, nie było wyjścia, nie mogliśmy się z tego wycofać. Za to dzięki temu mogliśmy pomóc rodzinie Stopki. Później zaczęliśmy szukać perkusisty, bo jednak pomyśleliśmy, że w sumie zespół nie jest jeszcze taki stary, że nie można tak zakończyć. Początkowo chcieliśmy znaleźć perkusistę, który by po prostu wszedł w rolę Stopy. Miałem w głowie paru kandydatów. Ale potem sobie pomyśleliśmy, że to by było

kompletnie od czapy, bo wtedy będziemy cały czas starali się odtwarzać to, co było. Całe szczęście Karim poddał pomysł z Bryndalem – gdzieś go wcześniej słyszał. No i przyszedł ten kogucik, który nie do końca wiedział, co to jest to Voo Voo i że ten dziadek Waglewski w ogóle na gitarze umie grać. Był strasznie nastroszony i grał bardzo dziwnie, co mi się oczywiście spodobało. I to, że kogucik, i że inteligentny, że ma jakieś wykształcenie graficzne, że oczytany, że można z nim o czymś pogadać, no a po piąte czy dziesiąte, ale jednak najważniejsze z tego wszystkiego, że ma swoją koncepcję muzyki. Chociaż bardzo pomstował na „Wojowników...", na to głośne granie, to i z tym dał radę.

To była jednak trochę wymuszona sytuacja. Było mało czasu na szukanie.

Tak, musieliśmy działać szybko. No ale się udało, bo Bryndal zrobił tak dobry wjazd, że niemal od razu wszedł w rytm stałej pracy. Teraz Bryndu zaczął rządzić trochę, co jest fantastyczne, bo nagle pojawia się w zespole zastrzyk nowej energii.

Chyba więc dobrze się stało, że nie mieliście czasu na odwlekanie decyzji.

Chyba tak. Bez Bryndala, wciąż poszukując następcy Stopy, pewnie byśmy się rozkleili, bo Voo Voo nie było dla mnie i Mateusza już takim imperatywem jak kiedyś. Ale nasz zespół, o tym trzeba pamiętać, to łącznie z ekipą techniczną dziewięć osób. Więc my z Mateuszem możemy z różnych powodów sobie pozwalać na długie przerwy, natomiast mamy świadomość, że ponosimy odpowiedzialność za pozostałych kolegów. A jeślibyśmy z Mateuszkiem dali sobie spokój na czas jakiś, cała ekipa by się rozpierzchła i być może nie byłoby co zbierać. Wciąż

są imprezy, koncerty, które grywamy, a które pewnie bym sobie odpuścił, gdybym nie czuł jednak obowiązku utrzymania całego tego zakładu pracy zwanego Voo Voo. Ale często te koncerty, które gramy z poczucia obowiązku, ostatecznie mnie pozytywnie zaskakują, więc to poczucie odpowiedzialności nie jest takie złe.

Paweł Walicki, wasz nowy menedżer, pojawił się w zespole, kiedy umierał Stopa.

Paweł zaczął z nami pracować na trzy czy cztery miesiące przed śmiercią Stopy. Nie zdążył go zbyt dobrze poznać. Zorganizował za to w Stodole niezwykłe, spektakularne koncerty dla Stopy. W bardzo zacny i godny sposób. Żebyśmy mogli się pożegnać z przyjacielem. Zagrała na nich czołówka polskiej sceny rockowej. We mnie siedziała wielka potrzeba, żeby coś Stopce przekazać. Koncerty to jedno, ale chciałem też nagrać taką – nie wiem – pośmiertną modlitwę, pozdrowienie, podziękowanie. Ta myśl ukształtowała literacką część „Nowej płyty".

Śpiewasz na niej piosenkę „Do Stopki".

Ale równocześnie – jak wspominałem już – szybko zaczął też we mnie maleć entuzjazm do grania ostrej riffowej muzyki. Bartek, syn znaczy, też zaczął mi mówić, że jakoś już nie za bardzo chce mu się jako Kim Nowak grać. A u nas pojawiła się myśl, żeby wrócić do brzmienia z początków. Z pierwszej, z drugiej, trzeciej płyty Voo Voo. Do brzmienia bardziej wyciszonego, bardziej klimatycznego, choć zostawiając riffowe kawałki, a więc łącząc jakby wodę z ogniem. No i pojawiła się też chęć powrotu do Przybyłki, który produkował nam pierwsze płyty. Bo „Wojowników" wyprodukował nam Emadziak, ale zobaczyłem, że to nie jest fajne, kiedy ktoś z rodziny pracuje przy płycie. Po prostu widzę u kolegów – nawet jeżeli tego nie artykułują – że to im się nie

podoba, traktują mnie tak, jakbym chciał kogoś na siłę wkręcić. I nawet nikt z kolegów nie powiedział mi, czy to fajnie Emadziak zrobił, czy niefajnie. Ja uważam, że genialnie, ale jako ojciec nie powinienem się właściwie ten temat wypowiadać. Przy ostatniej okładce, którą zrobił Fisz – co było Pawła Walickiego, a nie moim pomysłem na zmianę oprawy wizualnej – też była cisza. Więc uznałem, że jednak przy Voo Voo będę z rodziną uważał, dałem sobie z tym spokój.

Do Stopki

Jak ci tam, Stopku, w niebie
jak tam jest
czy dbają o ciebie
czy dają dobrze zjeść
czy po obiedzie spada
nagle z niebie
deszcz tych cieniutkich fajek
gdy taka potrzeba

Czy te ubranka białe
to nie klęska
niby wygodne może lecz
mało dość męskie
czy w tych melodiach miłych
granych od rana
twoje bębenki też są
przewidziane

Czy warto porządnym być tak
by tam się znaleźć
czy lepiej tutaj tak w amoku
bez sensu szaleć
czy warto tak dobrym być, chłopaku
że to przesada aż
i bujać się teraz w niebieskim hamaku
z tym wszystkim, co tam masz

Wróciliśmy więc – zresztą za namową Emadziaka – do Wojtka Przybylskiego. Początkowo mieli razem płytę realizować, bo wiem, że Wojtek szanował Emadziaka jako producenta. Ale Wojtek powiedział, że to zły pomysł, bo wtedy nie wiadomo, kto za co ma odpowiadać. Emadziak się z tym zgodził, a do tego, kiedy usłyszał materiał, powiedział, że powinniśmy tylko z Wojtkiem pracować, bo to jest nasze brzmienie, którego nikt nam nie odbierze. I że on lubi na przykład, że AC/DC pracuje cały czas z tym samym realizatorem i to on nadaje ich nagraniom niepowtarzalność. No i tak zrobiliśmy.

„Nowa płyta" – trudno wymyślić lepszy tytuł w waszej sytuacji. „Nowa płyta" to nowe otwarcie.

To jeden z bardziej udanych tytułów naszych płyt. Ale to się w sumie również dobrze czyta. No bo jak wchodzisz do jakiegoś Empiku, patrzysz po tych półkach i nagle widzisz napis „Nowa płyta" to jednak cię zatrzymuje. Ale i tak uważam, że mistrzostwem świata jest tytuł „Cztery" płyty zespołu Raz Dwa

Trzy. To jest tak głupie, że aż cudne. Ale na podobnej zasadzie powstał tytuł „Dobry wieczór". Paweł przysyłał takie i śmakie pomysły, ja mu odsyłałem swoje, w końcu sobie pomyślałem, że przecież każdy koncert zaczynam tym „dobry wieczór". I się przyjęło. Bo najlepsze są spadające nie wiadomo skąd pomysły.

Na „Nowej płycie" prócz utworów, które wyglądają jak pisane specjalnie na tę płytę, jak „Dla Stopki", i paru innych, są też piosenki jak „Bo Bóg dokopie", które trochę odstają od reszty, ale za to wchodzą do twojego, że tak powiem, osobistego kanonu, który tworzy się, kształtuje jakby poza chronologią płyt. Można by z nich zebrać taki twój swoiście filozoficzny wykład przekonań i wartości.

Te najbardziej moje piosenki nie muszą być nawet przeze mnie wykonywane. Choć tak naprawdę nie napisałem nigdy żadnej piosenki ot tak, nie myśląc o płycie. Nie mogę się nauczyć takiego singlowego myślenia o piosenkach, że na każdej płycie jakiś singiel, jakiś hicik musi być. Oraz że koniecznie to powinien być trzeci numer na płycie. Podobno to nawet psychologicznie można uzasadnić. Zawsze płytę traktuję jako integralną całość.

Ale kolejność tracków jakoś jednak przepracowujesz?

No tak, jakoś nad tym pracuję. Na przykład „Nowa płyta" to taka menda do połowy, a od połowy coś się rusza. To się sprawdza, znam takich, co lubią ją do połowy albo od połowy. Emadziak na przykład należy do grupy, która trawi „Nową..." do połowy, a od połowy nie trawi. W każdym razie jakiś zamysł, jakaś konstrukcja w tym jest.

Kolejność, dramaturgia, konstrukcja zarówno na płytach, jak i na koncertach to moja działka, sam nad tym panuję. Koledzy mi to bez bólu oddają i mnie za to szanują, bo jakoś mi to wychodzi.

A skoro nawet Mateusz to potwierdza, coś w tym jest. Ta dramaturgia jest dla mnie czasem ważniejsza niż umiejętności muzyków. Wynudziłem się na paru koncertach granych przez wybitnych artystów, ale kiedy zobaczyłem dwa koncerty Milesa Davisa, te warszawskie, to mnie wbiło w ziemię. Bo to facet, u którego granie bardzo kulało – zdarzyło mu się nawet przerwać w czasie najpiękniejszej solówki – ale jednocześnie to było granie, które laika wbijało w ziemię.

Ale wracając do płyt, to każda z nich mi się rodzi w głowie jako pewien pomysł na opowieść, jak książeczka. I ona ma swoje rozdziały, czasem jest bardzo spójna, czasem rozproszona. Ale jak mam ochotę napisać płytę, w której dominowałby element transowej muzyki, no to piszę taką jak „Dobry wieczór". I już. Mamy dominantę, ale wiem, że ona nie będzie działać przez 40 minut, chociaż znam orkiestry, które się nie przejmowały, że słuchacz powinien mieć jakieś oddechy. Ale słuchacz nie powinien się dusić, więc wtedy pod tym kątem włączam inne, kontrastowe rzeczy.

Na „Nowej płycie" udało się zrobić parę rzeczy fajnych, bo znów, jak przy „Wojownikach", dużą część materiału zagraliśmy na setkę lub prawie na setkę. Takie granie na żywca lubię bardzo. Poza tym jest dużo wspólnego grania, pojawiają się po raz pierwszy dobrze brzmiące chórki, zwłaszcza w „Bezsenności" – Mateo zrobił je absolutnie mistrzowsko. Te chórki zostały mi w pamięci jako taka nowa odsłona zespołu Voo Voo. To nam zostało – Bryndu i Karim śpiewają chórki nawet na koncertach, a przecież wcześniej nigdy tego nie próbowaliśmy. Fajnie jak w tym wieku pojawia się jeszcze jakiś nowy drobiazg. Drobiazg, ale mnie bardzo cieszą takie drobiazgi.

Bezsenność

Hotel ten znam
muszę go znać
sufit ten sam
i nie mogę spać

Gdybyś dotarła dziś do moich drzwi
zrozumiałabyś, jak bardzo się ckni

Zgniata mnie gniot
marność mnie mnie
nuda mnie mdli
nudzi mnie splin

Gdybyś dotarła dziś do moich drzwi
zrozumiałabyś, jak bardzo się ckni

Gdybyś dotarła dziś do moich drzwi
zrozumiałabyś, jak bardzo mi się ckni

A więc jest tak, że płyta ci się układa w głowie w trakcie pisania, a potem siadasz z materiałem i jeszcze jakoś go układasz?

Tryb jest taki, że zwykle wyjeżdżam we wrześniu na wakacje, chodzę sobie po plaży i myślę. Bo wtedy mogę sobie poczytać,

pomyśleć i sprawdzić, co mnie buja tak naprawdę. Fajnie się w takiej ciszy, słysząc tylko włoski język w pobliżu, zresetować. I wtedy zaczynam słyszeć, jak ta nowa płyta powinna brzmieć. Zawsze zaczynam od muzyki: co i jak bym chciał zagrać na koncertach, co chciałbym usłyszeć od kolegów i jak chciałbym kolegów zainteresować nowym materiałem – to jest podstawa. Oczywiście liczą się też inspiracje: usłyszę czasem gdzieś tam w radio jakiś kawałek i myślę, o kurczę, czegoś takiego jeszcze nie grałem. Na przykład na „Placówce" Bryndu zagrał taki afrobitowy fragment, a ja sobie pomyślałem, że fajnie byłoby takich afrobitowych rzeczy więcej popróbować. Może go jeszcze poproszę o zrobienie takich kawałków.

Ale czasami różne rzeczy rodzą się na próbach. W sumie to rzadko próbujemy, ale czasami robimy jakieś ustawienia dźwięku przed koncertami i coś tam sobie przy okazji pitolimy. Paweł bardzo lubi tego słuchać, bo mówi, że na tych próbach się dzieją rzeczy niesamowite. To takie pitolenie jak, nie wiem, SBB robiło kiedyś. Się gra 20 minut co ślina na język i co w palcach, taka rzeźba, wiadomo, ale w ramach tej rzeźby pojawiają się jakieś nowe podziały, których do tej pory w ogóle nie ruszaliśmy, jakieś nowe brzmienia, niuanse. Na takiej próbie powstał utwór „Głupie to" z „Nowej płyty". On ma taką fajną funkową sekcję, która wzięła się stąd, że nagle nas wzięło na granie długiej frazy. Po prostu musieliśmy to zagrać.

No ale jednak najważniejsze są wakacje. Najpierw pojawia się na nich w mojej głowie rytmiczny, a potem muzyczny szkielet, a później zaczyna się już myślenie, o czym ma być ta płyta. A że najbardziej lubię długie, transowe formy, to potem staram się dopisać jakieś rodzynki, które by dały słuchaczowi odpoczynek. Jakąś piosenkę ładną, może o miłości byłoby fajnie... Ale wciąż

uważam, że album to jest najlepsza forma muzyki. Stąd moje oburzenie na pomysł, że można pisać piosenki bez myślenia o tym, jak zabrzmią na albumie, jaką rolę na nim odegrają.

Ale teraz młodzież woli epki. Z pragmatycznych powodów też: to się szybciej nagrywa i wydaje.

Nie, nie, dla mnie liczy się tylko myślenie w kategoriach albumu. A to jest dobre myślenie, bo to jest również myślenie w kategorii koncertu – bo album można zagrać na koncercie.

13

DOBRY WIECZÓR

„Dobry wieczór" to płyta, co już mówiłeś parę razy, z której jesteś szczególnie dumny. A jesteś dumny, bo?

No więc nagraliśmy płytę, która była naszym stuprocentowym artystycznym spełnieniem. Z tym nowym materiałem czujemy się, jakbyśmy w ogóle zaczynali od początku. Bo na koncerty przychodzą tłumy ludzi i wychodzą w przekonaniu, że przeżyli coś ważnego. A jeszcze niedawno na naszych koncertach ludzie się po prostu dobrze bawili. Co lubiłem bardzo i nadal to lubię. Ale to, że teraz czują, że coś przeżyli, jest jeszcze lepsze.

Poza tym płyta została tak skonstruowana, że każdy z nas gra w taki sposób, żeby pokazać to, w czym jest najlepszy. Karim wrócił do kontrabasu, Bryndu gra tak, jak chce grać, ciszej, ale intensywniej. I to jest fantastyczny moment, bo po tylu latach okazało się, że nadal potrafimy być blisko, znów czujemy wiatr w plecy, a jak patrzę na kolegów, to widzę, że mają niezwykłą frajdę z każdego koncertu.

Pierwsza trasa promująca nową płytę zaczęła się w październiku 2014 roku i trwa właściwie do dzisiaj. Nie przypominam sobie

jakiejś skuchy, koncertu, który nam nie poszedł. Nie mówię o różnych nagłośnieniowych historiach. Gramy w miejscówkach, o których w ogóle nie wiedzieliśmy, że istnieją. Ale dzięki Unii remontują się i budują nowoczesne domy kultury, pojawiają się nowe fantastyczne miejsca. Jestem w jakiejś miejscowości pierwszy raz w życiu, a tam kino na 600 osób wyprzedane na kilka tygodni wcześniej. Wcześniej był Bajm i Bednarek, a tu nagle przyjeżdża jakieś Voo Voo, o którym coś tam może słyszeli, ale niedokładnie. I chyba dobrze się z nami czują, więc jestem bardzo dumny z tej nowej publiczności. Mając 62 lata, dzięki tej płycie i kolegom z zespołu zebrałem całą energię, wszystko, co mi jest potrzebne, żeby pracować dalej. Czuję, że mam napęd.

Czyli?

To trudno nazwać, to jest nieuchwytne, dlatego nazywam to magią. Ona pojawia się w takich momentach, kiedy się unosimy w powietrze. Kiedy czuję, że gramy jakiś przytrzymany fragment utworu i on wywołuje jakiś trans. Każdy dźwięk Mateusza unosi mi włosy na plecach, a potem widzę, jak to wszystko wchodzi w ludzi. To miałem w Osjanie, po to powstało Voo Voo, żeby takie uczucia wywoływać, żeby ten trans powodował, że wszystko na scenie i widowni zaczyna fruwać. Ludzie wychodzą po koncercie nie w takim poczuciu, jak do tej pory, że było fajnie, ale że coś się zdarzyło.

„Dobry wieczór" było powrotem do poszukiwań tej energii, do tego, od czego zaczynaliśmy. Świetnie się ją gra dynamicznie. Nie głośno, ale dynamicznie, czyli można zejść do zupełnej ciszy, zupełnie bez nagłośnionych instrumentów, a potem eksplodować. W związku z tym lubię ją grać w salach do grania muzyki innego typu, gdzie się siedzi, gdzie jest dobra akustyka, gdzie można się tą muzyką pobawić i gdzie można się troszkę podelektować – nie

bójmy się tego słowa, bo muzycy w Voo Voo są na tyle atrakcyjni, że warto ich czasami po prostu posłuchać. W sferze tekstowej też chciałem – że tak powiem – się oderwać troszkę od spraw doczesnych. Więcej jest więc o kosmosie, więcej o śmierci, więcej o życiu – dlatego chciałem też, żeby muzycznie ta płyta oparła się na środkach, którymi potrafimy posługiwać się najlepiej.

Najbardziej genialne w tej płycie jest to, że ona się sprawdza również jako produkt, przepraszam cię, komercyjny. Właśnie otrzymaliście za nią Złotą Płytę.

Już poprzednia płyta dobrze się sprzedała. Duża w tym zasługa Pawła, który założył własne wydawnictwo ART2 Music i zaczął współpracę z Agorą, co dało mi komfort i poczucie bezpieczeństwa, że się nie muszę ścigać. I mogę nagrać płytę, na której – jak mi się wydawało – największy potencjał singlowy ma piosenka, która singlem nigdy nie będzie, bo ma sześć i pół minuty. Mówię o „Gdybym". Ale okazało się, że się da, że jak zrobiło się z niej singla w skróconej wersji, to zażarło. W Trójce długo utrzymywała się na szczycie Listy Przebojów. Wygrała nawet specjalne roczne zestawienie. To mnie ucieszyło, bo to ładna piosenka. Czasem myślę sobie, zbyt ładna, zbyt liryczna, jak na radio, a jednak zażarło i fajnie, naprawdę fajnie, choć tego komercyjnego sukcesu akurat do końca nie rozumiem. Dlatego wciąż coś tam próbuję w tej muzyce zmieniać, choć koledzy mnie proszą, żeby już nie ruszać, bo przecież wchodzi, żre. Oczywiście wiem, że są takie sytuacje jak Jarocin czy imprezy Jurka Owsiaka, że trzeba będzie zagrać dwie, trzy rzeczy z kanonu. Ale i tak bazą koncertów jest teraz „Dobry wieczór". Ważne jest również dla mnie to, że do udziału w nagraniu tej płyty udało mi się namówić Alima Qasimova z Azerbejdżanu, a to jest moim zdaniem największy żyjący pieśniarz na kuli ziemskiej. Więc jeśli ten człowiek w to

wszedł, napisał do tego specjalnie swoje partie i zaśpiewał razem z córką – to powiem ci, że większy zaszczyt mnie nie kopnął w życiu. To jest dla mnie absolutny mistrz.

Ale to się fajnie poukładało, bo przecież znasz Alima od lat, ale zaśpiewał z wami dopiero teraz, właśnie na tej płycie. To był dobry moment na tę współpracę.

Ciągnie mnie do ludzi genialnych. Już tak mam, że wolę być zdrowy, przystojny i bogaty niż chory, brzydki i biedny. Więc i lgnę albo do ludzi zdrowych, ładnych i bogatych, a już najbardziej do mądrych i uzdolnionych. A Alim jest po prostu genialnym muzykiem. Słuchałem go długo wcześniej, ale zagrałem z nim po raz pierwszy w Rzeszowie podczas Europejskiego Stadionu Kultury w 2013 roku. Swoją drogą bardzo ciekawa inicjatywa, podczas której artyści z Polski tworzą krótki wspólny program artystyczny z gośćmi z zagranicy, głównie z krajów położonych na wschód od nas. Kilka pomysłów na łączenie nas w pary mi się nie spodobało, aż w końcu padło nazwisko Qasimov. No to się ucieszyłem. Potem wysłaliśmy mu piosenkę, on nam przysłał takie nagranie wideo, na którym nas pozdrowił i podziękował za ładną piosenkę. A potem przyjechał do Rzeszowa. Mieliśmy mieć pierwszą wspólną próbę, podjeżdżamy, a to jakaś rudera, suterena – w niej mieliśmy zrobić próbę z największym artystą świata. No, ale trzeba było powiedzieć to rytualne „witamy w Polsce". A potem o mało co nie dostałem w pysk od córki Alima, Fargany.

Za co?

Bo muzułmańskim zwyczajem kobiecie nawet ręki się nie podaje, a ja się rzuciłem na nią z niedźwiedziem. No bo skoro Alim, choć widzieliśmy się pierwszy raz, rzucił się na mnie, pomyślałem, że ja

też mogę. Na chwilę nasze stosunki się ochłodziły, ale potem było już dobrze, skoro Alim i Fargana zgodzili się zaśpiewać na naszej płycie.

Gdybym

Gdybym teraz był dzieckiem
I miał wszystko przed sobą
O tobie mógłbym tylko śnić
Tylko śnić o tobie
Gdybym miał niewiele lat i niewielki dość był
Nie umiałbym przewidzieć, że kiedyś będę z tobą żył

Jakiż sprawił to bóg?
Jakiż sprawił to bóg?

Gdybym później wyglądał jak nasi synowie
Zrozumiałbym, czemu tak zawróciłem ci w głowie
Chwali mi się jednak, że
Przez całe lata zatrzymałem cię
By zabrać dziś na koniec świata

Jakiż sprawił to bóg?
Jakiż sprawił to bóg?

A kiedy wchodzicie do studia, żeby nagrać nowy materiał?

W grudniu. I znów mamy zamiar zrobić płytę, której nikt nie będzie chciał kupić. Ta strategia sprawdziła się przy „Dobry Wieczór", więc zamierzamy się jej trzymać. Ale bardzo przeżywam tę nową płytę, bo czuję, że puszczam się na bardzo głęboką wodę. Będzie na niej siedem utworów, za to bardzo długich. Każdy zatytułowany innym dniem tygodnia, więc każdy koncert będzie miał inną dramaturgię, bo będziemy zaczynać w poniedziałek od „Poniedziałku", we wtorek od „Wtorku"... Lubię takie wyzwania, choć nie wiem, co z tego wyniknie. Oczywiście mogę dostać boksa za brak pokory, bo uwierzyłem, że tak nas ludzie kochają, że już mogę na wszystko sobie pozwolić. Ale może w moim wielu lincz mi jednak nie grozi.

A nie chodzi ci po głowie, żeby teraz, korzystając z dobrego momentu, zamknąć etap zwany Voo Voo?

Nie, nie, nie. Czuję raczej, jakbyśmy otworzyli na nowo tę naszą opowieść. Teraz dopiero możemy zaczynać.


MATEUSZ
POSPIESZALSKI

1

DWA BIEGUNY

PIOTR METZ **Przeczytam ci coś: słowa Wojtka z tej książki.**
MATEUSZ POSPIESZALSKI Aha.

Wojtek Waglewski na moje pytanie, kto naprawdę odpowiada za brzmienie płyt Voo Voo, mówi tak: „Ja. Ale to był proces. Z płyty na płytę okazywało się na przykład, że pojawia się coraz mniej kompozycji Mateusza. Nie to, że nie było na nie miejsca, tylko że w nich niewiele jest z rockowej formy. Brakuje na przykład mocnych riffów, a riff jest w rocku podstawą. Mateo pisze piękne, liryczne kompozycje, ma bardzo charakterystyczny kompozytorski styl – ale on mniej współgra z dzisiejszym brzmieniem Voo Voo".

Rzeczywiście, kiedyś nasze ścieżki biegły bardziej równolegle i w tę samą stronę.

Ludyczną?

Właśnie. Chyba najmocniejszym akordem była tu płyta „Zapłacono" z 1994 roku. Skumulowały się na niej te wszystkie

afrykańskie inspiracje, którymi się z Mamadou Dioufem bawiliśmy. Ale nie ma co się migać: zespół Voo Voo to jest Wojtek Waglewski, to są jego teksty i to jest jego gitara przede wszystkim. Dla mnie to nie jest problem, ba, ja się z tym brzmieniem utożsamiam do tego stopnia, że czasami mam nawet problemy z graniem z innymi gitarzystami. Pokochałem muzykę Wojtka, pokochałem jego solówki. To jest styl – coś, co jest jakoś stałe i rozpoznawalne. A ja? W pewnym momencie przestałem myśleć o tym, żeby na płytach Voo Voo po pojawiały się moje kompozycje. Zbyt szanuję to, co Wojtek robi, żeby się wcinać, tym bardziej że moja stylistyka jest zmienna i nie zawsze to, co mnie kręci, zgadza się akurat z tym, co kręci Wojtka. Ale to nie jest problem, tym bardziej że spełniam się coraz bardziej w innych projektach. I jako producent, i muzyk czy kompozytor.

To, że jesteś zajętym człowiekiem – wiadomo. Ale taka sytuacja, kiedy członkowie zespołu mają własne, satysfakcjonujące życie muzyczne poza Voo Voo jest chyba zdrowa dla zespołu?

Absolutnie. Ale podejrzewam, że gdybym miał teraz własny pomysł, który chciałbym realizować z Voo Voo, no to jestem absolutnie pewien, że Wojtek by go zaakceptował i wszedł w niego z pełnym zaufaniem i przekonaniem.

To ja ci jeszcze zacytuję dalszy ciąg: „Były takie próby, gdzie łączyliśmy siły i temperamenty, ale nie do końca to się udawało. Poza tym Mateo ma swoje autorskie projekty i jest absolutnie zapracowanym człowiekiem, więc nawet z powodów czysto logistycznych nie bylibyśmy w stanie siedzieć nad jedną płytą wspólnie. Więc nasze role bardzo mocno się dookreśliły. Choć wciąż pojawiają się jakieś wyłomy

w tym podziale. Na przykład, kiedy przygotowywaliśmy „Placówkę ’44” znowu zaproponowałem całej ekipie Voo Voo pisanie muzyki”.

Takie pomysły pracy zespołowej, jak „Placówka ’44”, spoza głównego nurtu nagrań Voo Voo, rodzą się dość spontanicznie, z płyty na płytę. One są super, bo każdy z nas może się zmierzyć z własnymi pomysłami, wnieść coś własnego – ale ostatecznie przemielone przez zespół nabierają i tak szczególnego, VooVoo-owskiego brzmienia. Bo to jest klucz: nie kompozycje tak naprawdę tworzą zespół, ale ludzie. Nawet wtedy, kiedy coś piszę, wiem, że dopiero w momencie, jak zaczniemy grać, kiedy wejdą w to ludzie, dla których komponowałem ten utwór, nabierze on brzmienia. Zresztą wiem o tym nie tylko ja, taki Matełko z Kusiąt, ale też wielcy muzykanci tego świata, jak Miles Davis, John Coltrane czy Keith Jarrett. Oni przez dobór ludzi potrafili wykreować własne, wyjątkowe brzmienia. Wiesz, dlaczego „Bitches Brew” jest jednym z najważniejszych, absolutnie przełomowym albumem w historii jazzu? Spójrz na listę muzyków, którzy tę płytę nagrywali.

Oprócz Milesa m.in. Wayne Shorter, Joe Zawinul, Chick Corea, John McLaughlin, Lenny White, Herbie Hancock...

No to masz odpowiedź. To jest kreowanie brzmienia przez osobowości, z którymi się gra. Z Voo Voo, nie przymierzając, też tak trochę jest. Tylko że unikalne brzmienie Voo Voo nie powstaje w studio, ale na koncertach. Nagranie studyjne, album – to jedna rzecz, ale drugą jest muzyka, która się pojawia, kiedy gramy na żywo. Siłą Voo Voo jest współistnienie tych dwóch biegunów: jednym jest kompozycja, tekst, studio, a drugi biegun to jest właśnie ten zespół, który nigdy nie nudzi się tym, co robi, ludzie,

którzy uwielbiają wspólnie grać i traktują kompozycję jako punkt startu do tworzenia muzyki, stylistyki i brzmienia.

Kliniczny przykład to płyta „Dobry wieczór". Cała się wraz z kolejnymi miesiącami grania jej w trasie przepoczwarzała. Efekty możemy usłyszeć na płycie „Suwałki Blues Festival".

Oczywiście.

W każdym razie prawie znikły twoje „łobijanki".

No wiesz, Wojtek celowo od nich odszedł, i dobrze. Mnie troszeczkę też zmęczyły. Ale od czasu do czasu jednak je przemycamy, ale już nie z taką siłą jak kiedyś. Bo to już zrobił się trochę show z rozpędu: ja drę ryja, a ludzie się świetnie przy tym bawią. OK, ale muzycznie to już się skończyło, zaczęły się pojawiać minimalne, ale jednak elementy rutyny. Więc trzymamy w zanadrzu to łobijanie jako jeden z elementów zestawu naszych możliwości, ale już nie to buduje nam na koncertach dramaturgię, napięcie. I dzięki Bogu, bo...

...to jednak był zbyt głęboki ukłon w stronę publiczności?

Może, ale nie tędy droga.

Myślę, że mamy jeszcze jako zespół wiele do powiedzenia, a nieustanne szukanie i ustawianie sobie poprzeczek bardzo wysoko jest dla mnie najważniejsze. Dlatego też gram w tym zespole tyle lat. To by się dawno skończyło rozwodem, gdybyśmy bali się wydobywać te dźwięki, które mogą spowodować i niejednokrotnie powodują niekontrolowaną eksplozję, które mogą wyzwolić i wyzwalają zupełnie inne brzmienie niż to, które zostało zaplanowane.

Przez Wojtka?

Nie o to chodzi. To może zabrzmi jak herezja trochę, ale studio z samej zasady jest wynaturzeniem. Brakuje w nim słuchacza, odbiorcy. Powstaje coś wymyślonego, wyspekulowanego. A Wojtek do wymyślania, robienia muzyki, płyt jest idealny. To, jak pisze tekst, jak pisze muzykę, jest precyzyjnie skalkulowane. W związku z tym czasami jest tak, że w studio nie ma jak się w tę konstrukcję wcisnąć. Zresztą kocham to jego muzyczne myślenie, więc w studio się absolutnie wspieramy. I nie ma problemu, że chociażby na płycie „Dobry wieczór", nie dominowałem. Co innego na koncertach VooVoo-owskich. Tam pojawia się trochę inny ja, ktoś, kto wypuszcza z siebie żywe emocje, czasami przejmuję inicjatywę – na co mi zespół pozwala.

Więc „Dobry wieczór" to bardzo „Waglewska" płyta?

Tak, ale ja się z nią w stu procentach utożsamiam. To było wspaniałe, kolejne doświadczenie i spotkanie z Alimem Qasimovem, który jest mistrzem azerbejdżańskiej muzyki mugham, i jego córką Farganą. To jest połączenie słowa i muzycznej improwizacji – mój przecież żywioł, wcześniej zagraliśmy wspólnie koncert, więc również dla mnie to było święto. Za każdym razem, kiedy grasz z Alimem, musisz się otworzyć na to, co się wydarzy nowego. Ale byliśmy na to gotowi – to przecież jest sensem grania w Voo Voo. Zawsze robiliśmy to samo, próbowaliśmy się wzajemnie zaskakiwać.

Te spotkania zawsze są równie owocne?

Nie chcę porównywać ani oceniać. Zawsze osoby, które z nami występowały, były pełnoprawnymi członkami wspólnoty muzycznej, która tworzyła się na scenie czy w studio. I zawsze z takich spotkań – które też są jakimś stałym elementem funkcjonowania zespołu – coś dla nas ważnego wynikało, coś

cennego z nich czerpaliśmy dla siebie. Tych postaci i zespołów było naprawdę wiele. Nie zawsze od razu powstawała z tego nowa warstwa w naszej muzyce. Ale przy okazji nagrywania „Dobry wieczór" narodziła się taka kolejna dla nas nowa jakość i bardzo się cieszę, że ni stąd, ni zowąd, w ten sposób znalazłem dla siebie przestrzeń w tym bardzo Wojtkowym projekcie.

Na koncertach musisz zastępować Alima.

Nie zastępować, tylko została mi dana ta przestrzeń do dyspozycji. Jedna rzecz jest w takiej sytuacji dla mnie szczególnie ważna: nie chcę niczego udawać. Czasami w naszym łobijowaniu pojawiał się taki kuglarski element. Ale to była zabawa, fruwanie nad ziemią z uśmiechniętą gębą. To wcale nie jest złe. Ale kiedy wchodzę w przestrzeń, którą trzeba wypełnić w związku z nieobecnością Alima, zaczynają się moje poszukiwania czegoś własnego. Nie chcę nikogo naśladować, więc szukam takiej drogi, która będzie zgodna z moim sumieniem, będzie pokazywała moje emocje, a nie tylko to, jakie dźwięki, jakie barwy potrafię z siebie wydobyć. To jest dla mnie bardzo ważne: pozostawać w zgodzie ze sobą. Tylko wtedy to, co robię, będzie dobre.

Więc to raczej kwestia etyki, a nie warsztatu?

Po prostu, jeśli coś nie miałoby być dobre, to po co w ogóle otwierać paszczę.

Ważniejsze niż warsztat jest poszukiwanie, doświadczenie. Efekty czasami nie są jakieś wybitne, natomiast są szczere. I na pewno nie mają nic wspólnego z naśladownictwem.

A twoje poszukiwania zaczęły się...

...od słuchania muzyki, takiej, która mnie zaskakiwała, inspirowała. Miałem trzynaście czy czternaście lat, kiedy po raz pierwszy

usłyszałem shehnai. To był chyba pierwszy rok mojej nauki gry na saksofonie, jakoś tak. A dlaczego mówię o shehnai? Bo zrobiło na mnie kolosalne wrażenie, że prosty instrument z Kaszmiru brzmi równie fantastycznie jak saksofon sopranowy Johna Coltrane'a. Okazało się, że gdzieś na drugiej półkuli grają z wirtuozerią, tak podobną do jazzu. Może to zaskakujące porównanie, ale wtedy to były dla mnie równie mocne, równie zaskakujące doświadczenia.

Oczywiście zacząłem szperać, gromadzić muzykę z całego świata, przeróżną. Na przykład kiedyś udało nam się spotkać z zespołem Huun-Huur-Tu.

Jasne, śpiewacy z Tuwy, z którymi nagrywał między innymi Frank Zappa i Kronos Quartet.

Oni wykorzystują śpiew alikwotowy, gardłowy, zwany chöömej. To daje im niesamowite możliwości, jeden człowiek może śpiewać nawet w kilku różnych barwach. Ale nie wiedziałem tego, kiedy ruszaliśmy na ten festiwal folkowy do Krotoszyna. Podjeżdżam tymczasem w pobliże sceny i słyszę coś innego, niesamowitego. Myślałem, że takie brzmienia to raczej są ze świata dziecięcych, takich laryngologicznych zabaw z wokalem. A tu okazuje się, że gdzieś tam w Azji ludzie od wieków śpiewają w ten sposób – i że to w ogóle jest fizycznie możliwe.

To było jakieś 20 lat temu, a ja wciąż pamiętam, jak stałem zauroczony, z wielkim uchem, i chłonąłem, jak oni w tych swoich szlafrokach i kierpcach grają na czymś, co przypomina rakietki do badmintona, i śpiewają tymi głosami jak aborygeńskie didgeridoo. Wtedy nie zagraliśmy razem – ale ważne było, że udało się spotkać. Bo najpierw oni grali, a my ich słuchaliśmy, potem my graliśmy, a oni nas słuchali, jak – bo to już były czasy łobijanowskie – drę ryja. Po koncercie piliśmy razem wino

do trzeciej czy czwartej rano. Oni puszczali swoją muzykę, my puszczaliśmy swoją. Do dziś korzystam z tamtego spotkania – śpiewanie tym niskim, gardłowym tonem okazało się wcale nie takie trudne.

Dziś taka muzyka jest u nas częstym gościem, stała się – może nie popularna, ale zauważalna. Pojawiło się u nas wielu młodych, którzy potrafią śpiewać tymi technikami lepiej niż ja.

Zazdrościsz?

Nie, ale byłem pierwszy na rockowej scenie, nie myląc z heavy metalem, he he. Ważne, że mam swoją małą furtkę, która daje mi możliwość muzycznego wypowiedzenia się. To mi wystarcza.

To jeszcze jeden cytat z Wagla: „Wcześniej podział ról wyglądał trochę inaczej. Ta pierwsza, wykrystalizowana odsłona Voo Voo, dla mnie chyba najważniejsza, miała Stopę na bębnach. To on był walcem, to on nas pilnował i trzymał wszystko w kupie, a myśmy z Mateuszem bez przerwy bujali w obłokach. I to była formuła, która przez całe lata obowiązywała w Voo Voo".

No tak. Absolutnie zgadzam się z Wojtkiem, że tak było. Stopek był czołgiem. Miał nieprawdopodobną sprawność rytmiczno-motoryczną. Stopek trzymał podstawę rytmiczną jak fundament. Wypełniał tak przestrzeń, że my mieliśmy pełną swobodę. Można nawet się pokusić się o to, że my jemu akompaniowaliśmy. I o tym mówi właśnie Wojtek: my sobie fruwaliśmy, a Stopek trzymał nas przy ziemi. A teraz jest zupełnie inna historia, bo Michał Bryndal fruwa razem z nami. Jest inna zasada.

Dobór zastępcy...

Nie, to nie jest dobre określenie. Bo nie chodziło o to, żeby znaleźć kogoś, kto gra jak Piotrek. To byłoby bez sensu. Potrzebowaliśmy osoby, która może nie tyle wywróci do góry nogami wszystko, ale będzie w zespole pełnoprawną artystyczną osobowością.

Bo to nie o sprawność chodzi...

Nie o sprawność, tylko o pewnego rodzaju dogranie się dusz, emocji. Dlatego pomysł Wojtka, żeby Michała zaprosić, był genialny.

Michał był wyborem, który miał nas zaskoczyć. Bo to nie było tak, że Wojtek się nas pytał, czy weźmiemy Michała. To Wojtek wziął Michała, a my zaakceptowaliśmy jego wybór.

A jaka była twoja pierwsza myśl?

O kurde...

I?

...jest perkusistą z zupełnie innej przestrzeni. I rzeczywiście zaskakujący, bo Michał to bardziej muzyk jazzowy niż rockowy. Ale to mi właśnie pasuje, bo Bryndu pod względem swojego myślenia muzycznego jest bliżej saksofonów, niż był Piotrek. Gra bardziej melodycznie. Michał wniósł do Voo Voo zupełnie nowy element, który spowodował, że zespół gra inaczej.

Przekreślił od razu jakiekolwiek porównywania.

Absolutnie. Voo Voo ze Stopką to był pewien wykrystalizowany kształt. Przyszedł Michał i chociaż on jest zupełnie z innego świata, niż był Piotr, muzycznie i mentalnie bardzo pasuje do tego zespołu. Ale tak jak mówiłem na początku: każda nowa osobowość zmienia i doklarowuje stylistykę.

I nie byłeś zaskoczony, że wasz nowy perkusista jest tak młody? Wydawało się, że weźmiecie mimo wszystko kogoś doświadczonego.

Właśnie nie. Uważam, że branie kogoś doświadczonego to ryzyko. „Kupujesz" kogoś razem z jego przyzwyczajeniami, schematami. Ktoś młody to nowy czas.

Tylko że to wyglądało na ryzykowne rozwiązanie. Młodość to jednak ryzyko, doświadczenie to bezpieczeństwo, prawda?

Jednak Michał nie wziął się znikąd. Znałem go. Widziałem go na koncertach, bo kiedy słyszałem, jak Michał gra na przykład solo, to od razu wiedziałem, że to wyjątkowy talent. On te solówki gra melodycznie, nie chce zrobić tylko show i młyn. W solówce rozgrywa pewną frazę od początku do końca. Nie ma u niego tego tut-tir, walenia po blachach i tak dalej – chyba że wynika to z koncepcji grania solówki. Ale potrafi też skończyć solówkę cicho, wręcz lirycznie. Na koncercie rockowym! Bo powiedzmy sobie szczerze, zespół Voo Voo jest zespołem rockowym.

Nie masz żadnych wątpliwości?

To, że dużo improwizujemy, że nosi nas w różne muzyczne sfery, jest po prostu genialne. Kiedyś pewien znany muzykant z branży przyszedł do nas po naszym koncercie i powiedział: „Co? Wy gracie free na koncertach rockowych? No niemożliwe. I ludzie tego słuchają? Chapeau bas!". No ale tak jest – jesteśmy rockowym bandem, ale lubimy wciągać ludzi w każdą naszą muzyczną opowieść, wypuszczać się w bardzo różne strony. Stopka też to potrafił. Z nim też frytowaliśmy na ostro, robiliśmy odjazdy, śmazdy, zabawy z graniem. Stopek brał na przykład pałki i grał po boazerii. To wszystko było dopuszczalne, to i wszystko było

muzyką. Zresztą ta uwaga tego muzykanta o free była za czasów Stopki.

2

WOLNOŚĆ

Zaczęliśmy od wyjaśnień Wojtka, dlaczego na kolejnych płytach Voo Voo jest mniej twoich kompozycji. Odpowiedziałeś, że nie ma sprawy, wyżywasz się kompozytorsko gdzie indziej. Ale to takie wyżywanie się gdzie indziej jest właściwie wpisane w całą twoją historię grania z Voo Voo, która zaczęła się...

Tak naprawdę to w Jarocinie. Ja grałem wtedy w Woo Boo Doo, Wojtek tuż po nas z Voo Voo. Wcześniej się nie znaliśmy. Niby należeliśmy do jednego towarzysko-muzycznego kręgu, ale jedynym prawdziwym łącznikiem między nami był Milo Kurtis.

Ale kiedy zobaczyłem Wojtka na scenie, to było coś takiego jak przepływ. Bo zarówno on z Voo Voo w tym jednorazowym właściwie, jarocińskim składzie, jak i my w Woo Boo Doo szukaliśmy w muzyce jakichś indywidualnych nurtów, czegoś niemożliwego, na granicy rock and rolla i jazzu. Oczywiście do głowy mi wtedy nie przyszło, że będę z nim grał i układał sobie życie jak w rodzinie. Bo wiesz, nasze wspólne granie trwa

dokładnie tyle samo, co moje małżeństwo. Dziwny zbieg okoliczności: ślub wziąłem w 1985 r. i w tym samym roku zacząłem grać z Voo Voo.

Od razu było między wami porozumienie?

Wystarczyło parę pierwszych słów, żeby się zorientować, że mamy takie same płyty na półkach, że słuchamy tej samej muzyki, że bardziej niż ziemia, po której chodzimy, interesuje nas to, co jest nad nią, że szukamy wiedzy, której nie da się nauczyć w szkołach. Pamiętam, że kiedyś przed koncertem w Częstochowie zaniemógł nam perkusista – a może pokłócił się z basistą, nie pamiętam – więc zostaliśmy bez sekcji. Właściwie powinniśmy wszystko odwołać, ale mówię do Wojtka, że zagram mimo wszystko, muzyka to przecież muzyka, można ją tworzyć z sekcją albo bez. Wojtek myślał tak samo, więc w końcu zostaliśmy sami na placu boju i zagraliśmy ten koncert bez sekcji. Okazało się, że to nie była dla nas żadna przeszkoda.

A potem Wojtek zaprosił cię do Voo Voo.

Zaczęło się od paru solówek.

Na festiwalu Jazz nad Odrą w 1985 roku występowałem z zespołem Tie Break. Na tym samym festiwalu występowało też Voo Voo w składzie Marek Czapelski – bębny i Janek Pospieszalski – bas. Wojtek, sugerując się pewnie tym, że mam nazwisko takie samo jak jego basista, postanowił zaprosić mnie do paru solówek. Pamiętam, że jednym z tych paru numerów był utwór „Sprężyć krok". Rozgrywałem to po swojemu dźwiękami, długo, bo dano mi pełną swobodę i dużo przestrzeni. Nie powiem, czułem się wtedy dosyć swobodnie. To takie poczucie, jakby się grało razem od lat.

Tie Break to był jednak jazzowy zespół, a tu zaprasza cię lider rockowej kapeli. Nie miałeś oporów?

To było świeżo po moich doświadczeniach z zespołem Woo Boo Doo czy Śmierci Klinicznej, więc byłem już nasycony rockowym graniem. Nie zapominajmy, że jazz był już wtedy dość otwarty, a Tie Break bazował na rytmicznych rockowych bębnach. Wtedy z Tie Breakiem na bębnach grał Andrzej Ryszka, który zresztą niebawem pojawił się na perkusji w Voo Voo. Dlatego kiedy wyszedłem na scenę, te różne moje doświadczenia idealnie się wpasowały w brzmienie zespołu. Chociaż przecież nie o wpasowywanie chodziło: ja po prostu zostałem zaproszony do wolności w ramach zespołu.

Skąd pomysł, żeby do Voo Voo zapraszać saksofonistę?

Ludzie się wtedy wzajemnie obserwowali. Pojawiały się nowe nurty, nowa muzyka, więc warto było podglądać, wzajemnie się od siebie uczyć. Dlatego takie wędrówki między składami były na porządku dziennym. W tym samym czasie, kiedy pojawił się w moim życiu Wojtek, zacząłem też grać z Maanamem, który akurat gruntownie zmieniał skład.

Najpierw przez miesiąc siedzieliśmy w piwnicy w Rivierze i tłukliśmy te wszystkie „Cykady na Cykladach". Potem zagraliśmy dwa koncerty w Polsce i wyjechaliśmy do Finlandii. Trochę byłem rozczarowany, bo jako jazzowiec ćwicząc w tej piwnicy, myślałem, że na koncertach ta muzyka się jakoś rozwinie. Ale okazało się, że graliśmy na koncertach od dechy do dechy wszystko to, czego nauczyliśmy się w piwnicy. Taka była muzyczna formuła Maanamu, a ja chciałem więcej swobody, więcej improwizacji.

Z jednej strony nuda. Ale jednak co Maanam, to Maanam.

Jasne, pierwsze miejsca list przebojów, więc to była propozycja z górnej, mimo że popowej, półki. Grając z Maanamem, byłeś wtedy po prostu gość. Ale mimo to po moich czterech koncertach z Maanamem poprosiłem Korę i Marka Jackowskiego o rozmowę. I powiedziałem im, że bardzo dziękuję, ale ja się po prostu w tym graniu nie odnajduję, więc rezygnuję. Rozmawialiśmy na lotnisku w Helsinkach, dlatego Kora pomyślała – niesłusznie – że mi chodziło tylko o to, żeby za granicę wyjechać. Owszem, to był mój pierwszy wyjazd na Zachód, ale jednak najważniejsze było to, że właśnie zacząłem grać z Voo Voo i tam miałem przestrzeń do grania. Bo w końcu jednak, po serii gościnnych występów, Wojtek oficjalnie mi powiedział: „Zostań na stałe, co?". Odpowiedziałem: „Super, fajnie!". I tak zostało.

A za zarobione w Finlandii 300 dolarów pojechaliśmy z Jankiem i jego żoną pod namiot do Grecji. To nie były tylko wakacje. Janek, który z nami pojechał, powiedział, że ma świetnego kumpla w Atenach, Anthimosa Apostolisa. Więc zostawiliśmy mój samochód – malucha – na parkingu w Salonikach i redukując graty, załadowaliśmy się do samochodu Janka. Pojechaliśmy do Aten, do Anthimosa, i to właśnie u niego pierwszy raz w życiu zobaczyłem prywatne studio nagraniowe. Anthimos pożyczył mi jakieś saksofony, zrobiliśmy sesję, a on potem sprzedał ją do greckiego radia. Więc dwa miesiące po naszym powrocie do Polski przyszedł przelew. Dokładnie 300 dolarów, tyle, ile miałem na te moje greckie wakacje.

Nigdy nie żałowałeś decyzji o rezygnacji z Maanamu i przejściu do Voo Voo?

W tym czasie miałem mnóstwo propozycji. Mogłem nawet zostać w Grecji, była też opcja grania na statku za 1500 do 2000 dolarów na miesiąc. W tamtych czasach za takie pieniądze w Polsce

kupowało się dom. Do dzisiaj jednak nie żałuję, że w to nie wszedłem.

30 lat z Voo Voo... Tak bez kryzysów?

To jak w małżeństwie. Ja z Voo Voo rezygnowałem chyba z pięć razy. Pamiętaj, że Wojtek też jest bardzo specyficzną osobą. On jedynak, ja dziewiąty z wielodzietnej rodziny. Wojtek jest bardzo poukładany, ja bardzo roztrzepany i spontaniczny. Wojtka denerwuje, jeżeli ktoś nie funkcjonuje tak jak on, ja za to nie znoszę, kiedy ktoś próbuje mi narzucić swoje zdanie. No więc nieuchronnie musiało dojść do takich czysto małżeńskich ścięć między nami. To, że mimo to wciąż razem gramy, świadczy o tym, że po prostu jesteśmy dorosłymi ludźmi i wiemy, że konflikty są po prostu częścią dorosłego życia. Tak samo jak umiejętność ich rozwiązywania.

Jestem dosyć konfliktowy i trudny. Jak mi ktoś każe założyć czerwoną koszulę, a ja chcę niebieską, to w końcu założę różową. Pamiętam, jak kiedyś obraziłem się na Wojtka i powiedziałem, że pieprzę, odchodzę. A tu trasa, jeździmy autobusem z miejsca na miejsce. Następnego dnia Wojtuś usiadł obok mnie i mówi: „Daj spokój, już się nie obrażaj na mnie, jesteśmy przecież przyjaciółmi, dobrze nam się ze sobą gra".

Potrzebuję, żeby szanowano moją indywidualność, żebym miał zapewnione poczucie bezpieczeństwa. Wojtek mi je daje.

Jak te charakterologiczne różnice przekładają się na wasze granie?

Wojtek potrafi bawić się tekstem na scenie i w piosenkach, ja nigdy tego nie robiłem i robię. Moje działania zawsze były muzyczne. Ale to nie jest najważniejsze, bo kiedy wchodzimy na scenę, to nic nam nie jest w stanie przeszkodzić, nawet – jak

wtedy w Częstochowie – brak sekcji. Jesteśmy muzykami, artystami, którzy po prostu mają czachy stworzone do grania i do tego świetnie się uzupełniamy. Urodziliśmy się po to, by grać. Od dziecka miałem świadomość, że jestem muzykantem, nie wyobrażałem sobie, że mógłbym w życiu robić cokolwiek innego. Może ewentualnie malarstwo, bo Pospieszalscy wywodzą się z rodziny plastyków i architektów, więc te pędzle zawsze się po domu walały.

Twoje pojawienie się w Voo Voo zmieniło brzmienie zespołu.
Już przy nagrywaniu „Sno-powiązałki" siedziałem twardo w studio i sprawiało mi to ogromną przyjemność, kiedy mogłem się w coś wtrącić, zaproponować własny pomysł. Czy to był riff, czy nowe brzmienie, czy zaśpiewanie jakiegoś chórku, czy zasugerowanie jakiegoś innego pomysłu aranżacyjnego, niekoniecznie bazującego na moim instrumencie. Bo ja zawsze uwielbiałem się bawić, pukać, muzykować, jamować na bębenkach, na flecikach, miałem nawet krótki epizod na trąbce, ale to była porażka, i tak dalej – więc zacząłem poszerzać przy okazji instrumentarium Voo Voo. Chcieliśmy osiągnąć jakieś... Może nie ludowe, ale ludyczne brzmienie. Poza różnymi fujarkami pojawił się też akordeon – nawet się nadawał. Na zasadzie jakiegoś drobiazgu, paru akordów i już. Ale jak już był na scenie, a my coraz więcej jamowaliśmy w czasie koncertów, to łapałem ten akordeon w ręce i zaczynałem korzystać z niego do improwizacji i solówek w zupełnie innych numerach.

Był też długi okres grania na darabuce, kielichowym bębenku, na którym wychodziły mi naprawdę niezłe solówki. Był okres grania na werblu czy fortepianie. Po prostu siadałem i grałem, choć tak naprawdę nie potrafiłem. Ale to był po prostu jeszcze jeden instrument, na którym można sobie było pomuzykować.

Na tej zasadzie pojawiały się i znikały w naszym graniu bardzo różne instrumenty.

O sitarze nie mówiąc.

No, ale na sitarze nigdy się nie odważyłem zagrać na koncercie. Natomiast na płycie zagrałem – to była „Mimozaika" z muzyką do spektaklu teatru Mirka Olszówki, który później był naszym menedżerem. To był jeden z tych dość spontanicznych i zaskakujących projektów Voo Voo. Każdy z członków wniósł do niego własne kompozycje.

Najważniejszym z tych twoich „instrumentów specjalnych", najbardziej charakterystycznym stał się jednak twój wokal.

Zawsze lubiłem śpiewać. Już w Tie Breaku uprawialiśmy takie onomatopeiczne wokalizy, które nas napędzały. Tekst nie był ważny, w ogóle wtedy nie doceniałem wartości słowa w przekazie muzycznym. Byłem muzykiem improwizatorem, liczył się dla mnie rytm i melodia, a nie słowo. Ale w gruncie rzeczy to wszystko był wypadek przy pracy, trudno mi nawet dokładnie określić, kiedy to się zaczęło i tym bardziej kiedy to się skończy. Wiesz, jestem typem muzykującym, co znaczy, że nawet jeśli wezmę widelec – a jest do tego odpowiednia atmosfera – to jestem w stanie wydobyć z tego widelca muzykę. A z głosem jest dużo łatwiej niż z widelcem, on jest naprawdę łatwym instrumentem. Do tego zawsze pod ręką... W Voo Voo jesteśmy ludźmi otwartymi i nie boimy się eksperymentów, to eksperymentowanie z głosem wyszło nam jakoś zupełnie naturalnie.

W pewnym momencie te wokalne eksperymenty pochłonęły mnie dosyć mocno. Energetycznie rozwinąłem wokalne łobijanki, zacząłem szprycować wokalem końcówki numerów,

co doprowadziło do tego, że urobiłem sobie kilka sylab, którymi w kółko operowałem.

Łobi jabi... Przez lata to była bodaj najbardziej charakterystyczna rzecz, która kojarzyla się z Voo Voo.

To był trochę szczeniacko-zgrywusorsko-czaderski okres. Fajnie było robić dym, show, kiedy bawimy się i my na scenie, i publika pod sceną. Ale później – tak jak mówiłem – musiał nastąpić przesyt. I potrzeba odsłonięcia innych muzycznych warstw.

To jest dość ciekawy pomysł na działanie zespołu: nie ma tak, że są płyty sygnowane nazwą zespołu i solowe projekty członków, które każdy sobie dłubie osobno. Są za to nagrania Voo Voo – by tak rzec – spoza głównego nurtu. Takie jak „Małe Wu Wu" – wasza pierwsza „niemainstreamowa" płyta.

„Małe Wu Wu" zaczęło się od tego, że skomponowałem kilka utworów do bajki Jurka Bielunasa. Był z tego krótki telewizyjny program. A ponieważ już zacząłem grać z Voo Voo, to wziąłem do nagrań kolegów z zespołu oczywiście.

W tym czasie miałem już syna paromiesięcznego, a Wojtek miał dwóch już paroletnich i doszliśmy wspólnie do wniosku, że po prostu na tym rynku muzycznym nie ma dla dzieci nic, poza ogłupiającymi piosenkami bez żadnej wartości artystycznej, a przynajmniej takiej wartości, która by nas satysfakcjonowała. Być może kogoś tu obrażam, ale trudno. Więc Wojtek mówi: no to kurczę, nagrajmy płytę dla dzieci. Jurek Bielunas napisał teksty. Muzykę pisał każdy z nas, czyli Wojtek, oczywiście Janek, Andrzej Ryszka, który jak wcześniej mówiłem, już się znalazł w zespole, i ja. Moje kompozycje, które napisałem do bajki Jurkowej, też się znalazły na tej płycie. I tak powstało „Małe Wu Wu", zupełnie odjazdowa płyta, która, okazuje się, jest jakąś płytą kultową.

Zgadza się.

Mało tego, dzisiaj, słuchaj, przychodzą na koncerty Voo Voo ludzie, którzy się wychowali na „Małym Wu Wu". Ta płyta cały czas jest wspominana. A ja – wyobraź sobie – niedawno znalazłem jej nietknięte dwa egzemplarze.

Winylowe?

Bez żadnej ryski, co mnie kręci, bo stałem się winylowcem totalnym. A do tego jestem już dziadkiem, więc teraz wnuki będą słuchać „Małego Wu Wu".

Inne projekty wokół-VooVoo-owskie też tak lubisz?

Pewnie. Na przykład z Trebuniami czy Haydamakami, czy „Placówka '44". W ogóle uważam, że takie wspólne działanie poza głównym naszym nurtem świetnie na nas działa. Jest zdrowe, bo Wojtek tworzy pewną zamkniętą, własną koncepcję muzyczną i nikt zasadniczo mu się nie wtrąca, ale wokół nas dzieje się dość, by każdy znalazł szansę na realizację swoich pomysłów.

Bardzo specyficznym projektem około-VooVoo-owskim są twoje duety z Wojtkiem.

To było dość miłe, koncertowe doświadczenie. Po prostu skakaliśmy na głęboką wodę i przez półtorej, czasami dwie godziny po prostu lecieliśmy głową w dół. Tylko saksofon i gitara. To było bardzo wyczerpujące, ale dawało totalną emocję i dynamikę.

Jedyne, co mi przeszkadzało, to że nie zrobiliśmy ekstrarepertuaru. Można było pójść jeszcze w inną stronę.

Przez ładnych parę lat grałeś w Voo Voo razem z bratem. Jednak od płyty „Oov Oov" nie ma go już w składzie.

Janek dodawał zespołowi kolor – do pewnego momentu. Bo on jest osobą bardzo wszechstronną i zawsze zajmował się naraz różnymi dziedzinami. Więc był zespół, ale jednocześnie Janek miał swój biznes, pracował w telewizji. W pewnym momencie ten korbowód był już przeciążony. Rozstanie było więc właściwie jedynym sensownym rozwiązaniem.

Pierwszą płytą bez Janka było „Oov Oov". Partie basowe nagrał na niej Wagiel – ale i bez tego jest to trudna, zakręcona płyta. I jednocześnie płyta-zakręt w historii Voo Voo.

Tak, to była poważna muzyka, choć w koncepcji troszeczkę odwoływała się do „Sno-powiązałki", muzyka nastrojowa, takiej innej przestrzeni z jakimś ciekawym zapachem. Niektórzy fani mówią, że pojawiły się trzy płyty nagrane w takim uniesieniu. To właśnie „Sno-powiązałka", „Oov Oov" i „Dobry wieczór". I ja się z tym jak najbardziej zgadzam.

Ta trójka tworzy swoistą oś w historii zespołu.

Tak, kręgosłup, który co jakiś czas ten zespół sobie prostuje. To nie jest zresztą spontaniczne ani przypadkowe, ale oczywiście bardzo precyzyjnie wykalkulowane. Bo żebyśmy mogli się wyprostować i wyrwać z rutyny, nie pozwolić, by nas zdominowała, muszą się pojawić płyty z muzyką, która zaskakuje nas samych.

Łatwo wyliczyć, że na kolejną taką płytę poczekamy z dziesięć lat?

Ano poczekamy... (śmiech)

A tak zupełnie serio, zastanawiasz się czasem, co dalej z Voo Voo?

Nie. Nie muszę. Ufam Wojtkowi tak bardzo, jak go cenię. A w związku z tym nie musi mnie pytać, co dalej będziemy robić. On po prostu to robi. Będą więc kolejne płyty Voo Voo, lepsze i gorsze, nieważne, bo to będą płyty Voo Voo. A Voo Voo to jest Wojtek Waglewski i my. I my. Tak naprawdę to się liczy najbardziej.


KARIM
MARTUSEWICZ



BAJKA, NIE HISTORIA

PIOTR METZ **Chciałbym cię zapytać...**

KARIM MARTUSEWICZ Zaczekaj, najpierw ci opowiem, jaki zrobiłem chłopakom numer.

Jak wiesz, nie tylko gram, ale też uczę, głównie w Krakowie. Wielokrotnie przy tej okazji pojawia się Voo Voo. Wcale nie wciskam studentom naszych kawałków, ale oni naprawdę chcą poznać ten zespół, a przy tym posłuchać trochę branżowych opowieści od kuchni. Oczywiście często pracowaliśmy na utworach, które nagrywaliśmy już z moim udziałem. Ale największą przygodą dla mnie była możliwość rozgrzebywania na czynniki pierwsze kawałków, na których się wychowywałem. Albo takich, które mi umknęły, bo spadły na dobre z koncertowego repertuaru, zanim się pojawiłem w Voo Voo. Oczywiście, znając język Voo Voo i nasze patenciki, szybciej się w tym orientowałem, mogłem to i owo uczniom powiedzieć. Ale jednak zawsze to była przygoda. Na tyle fajna,

że postanowiłem coś z tym zrobić. Kiedy byliśmy w pierwszej trasie po premierze płyty „Dobry wieczór" i mieliśmy zagrać w Rotundzie w Krakowie, przygotowałem niespodziankę. Przyjechałem parę dni wcześniej, popracowałem z moją młodzieżą i przygotowałem kompilację różnych utworów Voo Voo, głównie z bardzo starych płyt. Poprosiłem naszego menedżera Pawła Walickiego, żeby się dogadał z Rotundą na ten niespodziewany support, ale też nic nie mówił chłopakom z zespołu. Była to niespodzianka i dla publiczności, i dla Voo Voo. Po wszystkim Wagiel oczywiście przybił mi piątkę, a chłopaki mówili, że w trakcie nawet miał łezkę w oku. „Ach, ten Karim to [...!] naprawdę kocha to Voo Voo". Tak podobno powiedział.

Zawsze byłeś fanem Voo Voo?

Śmieję się, że nawet nazwę mojego poprzedniego zespołu wymyśliłem pod Voo Voo. Woobie Doobie się nazywał, pisane czcionką, którą do tej pory podpisuje płyty Voo Voo. Voo Voo byłem zauroczony i próbowałem tym zauroczeniem zarazić resztę ekipy. Do tego stopnia, że nasze pierwsze nagrania były niekiedy bardzo VooVoo-owskie. Skończyło się to rozpadem zespołu. A ja wylądowałem w końcu w ekipie Wagla. Co zresztą, wygląda na to, było moim przeznaczeniem. Dla mnie Waglewski i Pospieszalscy byli po prostu bogami. Ale takimi, których się widuje właściwie na co dzień.

Jak to?

Chyba nie znasz mojej historii z Voo Voo. A to właściwie jest bajka, nie historia. No bo wiesz, byłem sąsiadem Janka Pospieszalskiego. Takim normalnym, z domku obok. Mała uliczka na Mokotowie, parę domków, więc kiedy byłem kajtkiem, często spotykaliśmy się na spacerach z psami. I gadaliśmy. Wiadomo,

o niczym. Ale pod koniec podstawówki z kumplami założyliśmy zespół, żeby wystąpić na akademii na zakończenie szkoły. Mieliśmy nawet fajną nazwę: Symulacja lotu. Był rok 1987. No, a że wiedziałem, że sąsiad grał w Czerwonych Gitarach, więc go ściągnęliśmy do mojej piwnicy na próbę. Wcześniej z muzyką nie miałem nic wspólnego. Grałem na perkusji własnej roboty chińskimi pałeczkami. Janek przyszedł z eklerkami, a jak go moja mama zapytała: „Panie sąsiedzie, jak oni grają?", padła z jego ust odpowiedź, którą sam do dziś często stosuję: „Poproszę o inny zestaw pytań".

No i tak się zakolegowaliśmy.

Znałeś Janka jako muzyka Czerwonych Gitar, ale on w tym czasie już grał w Voo Voo.

W tym czasie słuchałem Shakin' Stevensa, za to moi kumple z zespołu trochę ambitniejszej muzyki. To oni mi powiedzieli: „Co ty, jakie Czerwone Gitary, przecież to Voo Voo, nie znasz tego?". Janek zaprosił nas potem do nieistniejącego już klubu Alfa na placu Narutowicza w Warszawie na koncert. Z kolegami z zespołu usiedliśmy w pierwszym rzędzie, jak to wszystko gruchnęło... Już wtedy byłem zapatrzony w sąsiada, do tego te niskie dźwięki... No i mnie przekręciło! Z perkusji nawróciłem się na bas. Nie było z tego kwasu, bo Symulację lotu na jedynym licealnym koncercie ostro wygwizdano i zespół się rozpadł. Zresztą nie ma o czym mówić, to był tylko szkolny wygłup.

Ale też początek łańcucha, który cię doprowadził do Voo Voo.

Oczywiście nawet mi przez głowę nie przeleciał taki scenariusz.

Poszedłem do tak zwanego dobrego liceum – Rejtana. Profil matematyczno-fizyczny. Rodzice błagali, żebym skończył szkołę, ale mnie już ciągnęło do grania. Głównie jednak przy lustrze

stałem i drapałem się palcami po żebrach. Ale jednocześnie przez dwa lata ciułałem z kieszonkowego, ojciec dołożył i kupiłem w końcu basówkę z ogłoszenia. Janina Iwański mi ją podremontował, bo to była jakaś straszna przeróbka gitary Lotos, więc moja matka miała taką gadkę: „Lotos, lotos i nic nie gros". Oczywiście z tą moją pierwszą basówką od razu poszedłem do Janka. To on mi pokazał pierwszych parę dźwięków. A potem już poszło. Uczyłem się sam, tyle że pod okiem Janka. Bo zaraz, jak coś podłapałem, to leciałem do niego, żeby pokazać. Wciąż ledwo co grałem, ale i tak próbowałem organizować jakieś składy, na siłę zrobić z moich kumpli muzyków. Nie dali się, jeden z nich został słynnym kardiochirurgiem, choć grał ze mną w zapoconej piwnicy. Próbowałem pisać teksty. Łapałem się na tym, że się w nich pojawiały jakieś VooVoo-owskie zwroty pomieszane z dziecinnymi banałami. Banały, mam nadzieję, odleciały, ale dzieciństwo zostało, bo zawsze się czuję jednak dużo młodziej, niżby na to dowód wskazywał.

Oczywiście Janek, skoro się już ciągle mu pod nogami plątałem, zabierał mnie na koncerty. Za scenę, do garderoby. Pamiętam, że w czasie jakiejś sylwestrowej gali, którą Jurek Owsiak organizował na placu Zamkowym, przybiłem ot tak piątkę z Czesławem Niemenem, nie wiedząc właściwie, co robię. Taki byłem przestraszony. Już chyba z przyzwyczajenia mnie wszędzie ze sobą brali. Jak była impreza, to Janek dzwonił do mojej mamy i mówił: „Pani profesor – bo tak ją tytułował – czy młody może u nas jeszcze trochę zostać? Nic nie pije, naprawdę, odprowadzimy go". Więc byłem na różnych prywatkach, na których Tom Logan dżemował z Majką Jeżowską, na których śpiewał Rysiu Rynkowski... Balanga, ale ja, gówniarz dobrze wychowany, pilnowałem się. Cały czas przepraszałem, pytałem, czy nie

przeszkadzam. I w takich okolicznościach, strasznie się przy tym plącząc, poznałem Wagla. Oczywiście na dzień dobry się go przestraszyłem. No bo Wagiel ma twarz taką, że przy pierwszym kontakcie ludzie się go raczej boją. Mówię, Boże, w skórze, taki zakolczykowany. Ale jak się go słucha, strach ulatuje. W ogóle się odlatuje.

Z rodzicami co roku jeździliśmy na Mazury, do Krutyni. Razu pewnego widzę, że mostkiem nad rzeczką idzie Wagiel z żoną swą Grażynką i małymi wówczas dzieciakami, z których później Fisz i Emade wyrosną. Mówię: „Dzień dobry, panie Wojtku". A on: „A cześć Karim, co tutaj robisz?".

Okazało się, że też przyjechali na wakacje, więc się pospotykaliśmy trochę. Chodziliśmy po lesie, zbieraliśmy grzyby, młodego Emade dwadzieścia pięć kleszczy naraz oblazło, musieliśmy go zdezynfekować, więc moja matka dopadła jakiś koniaczek... i udało się odkazić. Z racji tego, że już miałem prawo jazdy, wieczorami ja odwoziłem młodych Wagli, którzy zasypiali mi na plecach, bo oni mieszkali w gajówce, a ja w oddalonej o jakiś kilometr, może dwa leśniczówce. W końcu Wagiel powiedział po prostu: „Słuchaj, jak już musisz, to mów panie Wojtku, ale ja jestem Wojtek, a to jest Grażyna".

Brzmi to jak bajka.

No tak, to była bajkowa sytuacja.

Wygląda na to, że od dziecka byłeś przez Janka Pospieszalskiego przygotowywany do tego, żeby go zastąpić w Voo Voo...

Zdecydowanie. Zresztą już jak zbieraliśmy grzyby, to trułem Waglowi głowę pytaniami o zespół. A on mi wszystko, na serio, opowiadał. Później, jak wróciliśmy do Warszawy, to mi

przegrywał na kasety magnetofonowe, a to Jamesa Browna, a to Jamesa Blood Ulmera, żeby mnie, zielonego, co to nic poza Shakin' Stevensem nie słyszał, czegoś nauczyć. Potem moja matka mu truła: „Panie Wojtku, u nas wszyscy w rodzinie mają talenty plastyczne, a on sobie ubzdurał, że będzie muzykiem. A przecież ci muzycy to tylko piją i piją". A Wagiel na to: „Pani Grażynko – bo moja matka też Grażyna – skoro sobie tak wybrał, to już trudno. Lepiej, żeby grał, niż miałby kijami bejsbolowymi wybijać szyby w samochodach. Bo przecież ludzie też i takie mają hobby. Jak będzie czas, to go zabiorę do studia i się chłopaka sprawdzi". Skończyło to się tak, że do tej pory Wagiel mnie traktuje jak trzeciego syna.

Jak to się objawia?

Kiedy mamy siebie dosyć, jak czasami się jakieś spięcie pojawi, to jest jak w rodzinie. Bywają jedno- lub obustronne fochy, bywają ciche dni. Bywa też tak, że czasami zwykłą radę starszego kolegi odbieram jako „ojcowskie" grożenie paluszkiem.

Więc jesteś w zespole wiecznym młodym, choć już nieco starym?

Wagiel już na pierwszym wyjeździe z Voo Voo mi oznajmił, że przecież zna moich rodziców i mnie od małego, dlatego trochę inaczej w zespole będzie między nami.

Ale przecież kiedy miałeś te 16 czy 17 lat, nie mogłeś myśleć, że będziesz grać w Voo Voo.

I nie myślałem. Ale moi koledzy z liceum wspominają, że byłem uparty i strasznie zdeterminowany, żeby grać. Więc zakładałem różne składy, a do tego zatruwałem życie rodzicom. Kiedyś nawet spieprzyłem im urlop na Mazurach, bo nie dość, że bunt

nastolatka, to jeszcze Pikinik Country. My na łódce, raj, dzieciaki zazdroszczą, a ja przez cały rejs siedziałem w kabinie, grałem na gitarze jakieś smętne rzeczy, nie chciałem wychodzić na słońce i tylko mówiłem: „W Mrągowie jest Piknik Country, Majka gra z Tomem Loganem, muszę tam pojechać". I tak się uparłem, że w końcu ojciec musiał do Giżycka spłynąć i wsadzić mnie w PKS do Mrągowa, żebym obejrzał koncert Majki Jeżowskiej. A jak już się tam znalazłem na backstage'u, to zostałem przedstawiany różnym artystom, m.in. pani Krystynie Prońko. To była dla mnie duża rzecz.

Aż w końcu, przez przypadek, trafiłem do zespołu kościelnego w mojej parafii. To byli profesjonalni muzycy po szkołach, mieli sprzęt, mieli próby, a kiedy mnie zobaczyli jakoś w tym Rejtanie, to zaraz namówili, żebym z nimi pograł. Opierałem się, że nie umiem nawet czytać nut. Mimo to mnie poduczyli, żebym cokolwiek wiedział. I namówili na zdawanie do szkoły muzycznej na Bednarskiej. Załatwili nawet konsultacje. Ale gdzie ja do szkoły, stary pryk, przecież nie chodziłem do muzycznej podstawówki.

Janek w pewnym momencie wyprowadził się z ulicy Gimnastycznej i nasz kontakt stał się troszeczkę rzadszy.

Wtedy już twoim mentorem powoli zaczął się stawać Wojciech.
Też, aczkolwiek na samym basie to jednak Marcin Pospieszalski. Też go poznałem na tej naszej Gimnastycznej. On bardzo lubi gadać o basówkach, o wzmacniaczach, strunach, a ja to wtedy chłonąłem.

Jak ci szło w szkole muzycznej?
Najpierw musiałem zacząć się uczyć grać na kontrabasie. Pożyczyłem go razem ze smyczkiem od Janka. A jak już zdałem, to musiałem rodzicom obiecać, że mimo szkoły muzycznej skończę

Rejtana, a nie wieczorówkę, tak jak większość muzyków, która chodziła do tak zwanej Sorbony. Umowa była taka: matura w porządnym liceum jest warunkiem, żeby rodzice mnie wspierali. Straszne to było, bo ja po prostu z matematyki, mimo że byłem w matfizie, nic nie kumałem. Chodziłem na klasówki z futerałem na smyczek i pod tym futerałem chowałem ściągawki. Ale byłem tak nastawiony na granie, że jakoś ciągnąłem dwie szkoły równolegle i dawałem radę. Tylko że jednocześnie zacząłem się buntować. Miałem już tę moją basówkę Lotos, pióra coraz dłuższe, a to był 1989 rok, zaraz po przełomie, jeszcze dyrektor komunistyczny i zatwardziały, a ja zacząłem organizować w szkole, gdzie się głównie grało klasykę, zespół rockowy. Dyrektor takich rzeczy nie tolerował. Jak tylko widział futerał od gitary elektrycznej, wywalał za drzwi. Ale ja miałem już prawie 18 lat, więc mógł mi naskoczyć. W końcu jednak poznałem lepiej kontrabas i troszeczkę więcej z muzyki liznąłem, dlatego zacząłem się wkręcać w inne rejony. Nawet pojawił się pomysł, żeby na jakimś egzaminie akompaniować dziewczynom, które śpiewały piosenki Niemena. Stworzyliśmy dla nich sekcję z Wojtkiem Olszakiem i Michałem Dąbrówką. W tym czasie byliśmy już po warsztatach jazzowych w Margoninie, później w Puławach, gdzie poznaliśmy Ptaszyna-Wróblewskiego. Zagadałem Ptaszyna, że chodzimy do szkoły muzycznej na Bednarską i byłoby cudownie, gdyby nas czasami pouczył. A on na to: „Słuchajcie, ja chętnie, ale to trzeba by jakoś tak oficjalnie, porozmawiać z dyrekcją”. Poszedłem. Akurat wicedyrektorem został tata Agnieszki Skrzypek, czyli Agi Zaryan, Paweł Skrzypek. Zaraz byliśmy z nim po imieniu, więc uderzyłem do niego razem z fajnym nauczycielem od tych niemenowych wokalistek. Mówimy, że jest inicjatywa. On na to od razu: „To może wydział

jazzowy byśmy zrobili?". I tak to się zaczęło. Jako przedstawiciel uczniów poszedłem na rozmowy do PSJ, gdzie rządził jeszcze świętej pamięci Henio Majewski. Ptaszyn też był. Był Zbyszek Namysłowski i nie pamiętam już dokładnie, ale chyba też nieodżałowany, świętej pamięci Andrzej Trzaskowski, który w szkole miał ksywę Szeryf.

Tak na marginesie, mówię Henio, Ptaku, Zbyszek, ale prawda jest taka, że się w życiu nie odważyłem i nie odważyłbym do tej pory do tych Ikon polskiego jazzu w ten sposób zwrócić.

Wracając na Bednarską, to ustalono, że w takim razie zaczniemy od zorganizowania w szkole big-bandu, który Ptaku będzie prowadził społecznie. A jak się uda, to wtedy spróbują zrobić wydział jazzowy. Minęły niecałe dwa lata i w szkole muzycznej im. Fryderyka Chopina powstał wydział jazzowy, który do tej pory, chwała Bogu, działa i wydał na świat masę świetnych absolwentów. Nie chwaląc się, byłem uczniem z numerem jeden.

Wtedy mniej więcej po raz pierwszy zagrałem z Voo Voo.

Już wtedy?

No wiesz, jeszcze w Rejtanie wciąż o tym Voo Voo gadałem i nawet podobno coś przebąkiwałem: zobaczycie, jeszcze z nimi zagram! Chociaż przecież w ogóle sobie nie wyobrażałem zespołu bez Janka na basie. Więc może chodziło o tę obietnicę Wagla, że mnie kiedyś sprawdzi w studio nagraniowym? Taka okazja nadarzyła się dość szybko, w 1991 roku, kiedy chłopaki wydali drugą płytę „Małe Wu Wu". Przy okazji mieli zagrać w telewizji, w programie Grażyny Torbickiej. Już wtedy miałem trochę fajnego sprzętu, więc Janek chciał pożyczyć moją basówkę (nie Lotosa!). Przywiozłem mu ją, ale miałem też swój kontrabas. Więc jak to u Pospieszalskich: o, masz instrument, no to dawaj. Ktoś łapie bębenek, ktoś gitarę, ktoś konga i gramy. A ty, młody, bierz

teściową (tak się mówi na kontrabas) i graj. Byłem przestraszony i pamiętam, że ciągle stałem w pierwszej pozycji, starając się trzymać dźwięku G. Pamiętam, jak Janek w pewnym momencie powiedział: „Weź se narysuj może kredą, gdzie jest to G, bo cały czas jesteś obok".

Tak po raz pierwszy wystąpiłem z Voo Voo.

To był jednak epizod. A jak ci szło w szkole?

Na horyzoncie było coraz więcej jazzu. Ale jak coraz więcej z niego rozumiesz, to chcesz wiedzieć i umieć coraz więcej i więcej. Człowiek koncentruje się na warsztacie i zapomina o przekazie. Dlatego więcej czasu spędzałem na ćwiczeniach na basie, na organizowaniu prób niż – tak jak było na samym początku – na wymyślaniu tekstów, tworzeniu opowieści.

A Wojtek Waglewski?

Byliśmy w kontakcie, przynajmniej raz do roku, bo moi rodzice w Trzech Króli organizowali kolędy na Gimnastycznej. Janek wpadał po sąsiedzku, ściągaliśmy Wojtka, jego dzieci z nudów usypiały na krzesłach, a malutcy synkowie Janka pełzali na dywanie... Kontakt się trochę rozluźnił, kiedy wyjechałem na studia do Grazu. Ale i tak przyjeżdżałem na wakacje i zaraz się do niego odzywałem, dzwoniłem też z życzeniami na święta. Poza tym byłem już bardziej odważny, żeby coś swojego zaprezentować. Jak z kimś nagrałem jakąś demówkę, to wiadomo, że się z Jankiem albo Waglem konsultowałem.

Poczekaj, poczekaj, jak ty właściwie trafiłeś do Grazu?

Tak naprawdę to trochę uciekłem. No bo zaczęły się kłopoty. Po pierwsze konflikt z Woobie Doobie. Wiesz, zawsze byłem i jestem do tej pory bardzo emocjonalny. Teraz, wiadomo,

stwardniałem, ale to były jeszcze gówniarskie czasy. Skoro ja ten zespół zakładałem, to on się stał moją największą miłością, ważniejszą nawet niż dziewczyny, bo myśmy się za nimi specjalnie nie oglądali, tylko ćwiczyliśmy, ćwiczyliśmy i ćwiczyliśmy. To było niesamowicie intensywne doświadczenie. Na skalę Bednarskiej byliśmy gwiazdami. Grało nas Radio Jazz. Na wydziale jazzowym nikt nam nie podskoczył. Ale problem polegał na tym, że na basówce grałem raptem trzy lata, a chłopaki byli dużo bardziej zaawansowani. Chcieli iść w stronę Chicka Corei, a ja, nawet gdybym bardzo chciał, nie doskoczyłbym do tego pułapu. Chłopaki w końcu zwyczajnie wywalili mnie z zespołu, a że przy okazji odbyło się to po gówniarsku niefajnie, więc jeszcze rok później to przeżywałem. W tym czasie zarabiałem, grając w musicalu „Metro", ale w szkole na Bednarskiej okazało się, że mam przekichane. Może się za bardzo tym przejmowałem, ale taki byłem. Koledzy zaczęli sobie jaja ze mnie robić: „No co, Karimek, kiedy masz urodziny? – A bo co? – Bo byśmy ci metronom kupili, ha, ha, żebyś sobie poćwiczył i równo grał". Później podchwycił to jeszcze jeden z nauczycieli: „A tak, ty masz problemy z pulsem". Sam w to zacząłem wierzyć, chodziłem zdołowany, zgnojony. Całe szczęście dorywczo na Bednarskiej uczył kontrabasista Mariusz Bogdanowicz. Złapał mnie i: „Wiesz co, ja ci coś powiem po męsku, wypierdalaj stąd". No to ja już zupełnie się załamałem, ale on na to: „Ty wypierdalaj z kraju, bo cię tutaj zjedzą. Słyszałem, że przyjeżdżają do Warszawy nauczyciele z Grazu, tam jest dobra szkoła, dla bloku wschodniego darmowa, tylko trzeba zdać egzamin. Przygotuję cię, a jak zdasz, to będzie to fajne zwieńczenie mojej kariery pedagogicznej".

Jeździłem więc do Mariusza do domu, ćwiczyliśmy godzinami, bo to już nie były lekcje w szkole od dzwonka do dzwonka. Ale

jechałem do tej Austrii jak zbity pies. Do tego w garniturze. Takim strasznym, maturalnym, biała koszula, krawat, wszystko wisi, jak to wtedy. I do tego miałem stołek do kontrabasu, bo na stojąco bym nic nie ugrał – tak byłem nauczony, klasycznie. Chłopaki się potem śmiali, ci z Austrii, że koleś chyba wydziały pomylił, że pewnie jakiś klasyk. Bo oni tam na egzamin poprzyjeżdżali w czapeczkach, T-shirtach, tutaj pacha przepocona, tam naderwana kieszeń. No i profesor też siedział w jeansowej czapce z daszkiem. A ja cały zestresowany, bo jeszcze za Wiedniem mieliśmy wypadek samochodowy. Rodzice mnie wieźli, no bo przecież gdzie ja sam z tym kontrabasem. No i dup. Wyskakuję w panice zobaczyć przede wszystkim, czy się kontrabasowi nic nie stało. Na szczęście nic, ale doturlaliśmy się do Grazu z pogiętymi drzwiami i zharatanym bokiem – my z Polski w drodze do wielkiego świata.

5 października 1994 roku. Zagrałem na egzaminie i zaraz pierwszy do mnie wybiegł perkusita Harry Tanschek, który później zagrał z Voo Voo parę zastępstw za Stopę: „Stary, ale czad. Pograłbyś ze mną troszeczkę, jakbyś miał czas i ochotę?".

Całe szczęście nie trzeba było długo czekać na listę z wynikami, tak jak to jest w Polsce, gdzie się człowiek bez sensu stresuje. Po kilku minutach wyszedł profesor i mówi: „A ty z Polski jesteś? To za tydzień we wtorek na którą byś mógł być? 17 jest OK?". A ja: „Eee mister profesor, Em aj ekseptyt?".

„Yes, of course..." – usłyszałem i nie mogłem uwierzyć. Za tydzień we wtorek o 17 przyszedłem na pierwszą lekcję.

Myślałeś, że będzie powtórkowy egzamin?

W ogóle nic nie myślałem. Rodzice, jak zobaczyli kolegów z tymi pięknymi pokrowcami na kontrabasy, wyluzowanych, uśmiechniętych, to zaraz: „Boże, gdzie ty tutaj, wracamy, co się

będziesz bidaku pchał". Ale też wiedzieli, że jak wrócę na tę Bednarską, to mnie naprawdę zjedzą. Pełna panika. I nagle zaskoczenie, że zdałem, że muszę znaleźć mieszkanie w obcym, nowym kraju, że muszę wrócić na kilka dni do domu, spakować się i za chwilę wyjechać na dobre z Polski. To się wszystko strasznie szybko wydarzyło.

Jak wyglądała pierwsza lekcja?

Pamiętam ją do tej pory. I zawsze ją opowiadam moim nowym uczniom... Wchodzę na tę pierwszą lekcję, jeszcze przerażony swoim angielskim, a raczej jakimś arabsko-angielskim i mówię, coś jakby „hallo, mister profesor". No i się powtarza sytuacja jak z Waglem na moście: „Jeżeli musisz do mnie mówić mister profesor, to proszę bardzo, ale ja mam na imię Wayne, dzień dobry. No dobra, Karim, to zagraj mi ćwierćnutami, powolutku gamę C-dur, tak wiesz do, re, mi fa, sol, la, si, do". A ja na to: „Przepraszam, mister profesor, bo ja chciałem powiedzieć, że mam problemy z timingiem". Powtarzam to wszystko, co mi na Bednarskiej zdążyli wmówić o moich problemach, a mister profesor nagle przerywa: „Fuck..." – tutaj poleciał jeszcze większymi bluzgami i w końcu mówi: „Zapamiętaj sobie jedną rzecz: nie masz, kurwa, żadnych problemów. Zagraj w końcu tę pierdoloną gamę C-dur!". Ja przerażony, nie pamiętam, co mu z tego C-dur ugrałem. Bo nie od razu poczułem wiatr w żaglach i nie od razu uskrzydlony pofrunąłem. Przełom nastąpił po pierwszym egzaminie dyplomowym – bo tam są dwa dyplomy. Znów zaczynałem w siebie wierzyć.

W Grazu poznałeś Douga Wimbisha, który w tamtym czasie był trochę bogiem basu.

Był i jest. Znałem go z pism dla basistów, które jako nastolatek kupowałem na Dworcu Centralnym za ciężkie pieniądze albo pożyczałem od kolegów. Kilka lat później dowiedziałem się, że Doug Wimbish, basista Living Colour, będzie wykładowcą na letnich warsztatach pod Grazem. Miałem blisko. Właśnie skończyłem pierwszy rok studiów, a warsztaty organizował Alex Deutsch, perkusista, który grał m.in. z George'em Clintonem w P-Funku. Już mnie gdzieś widział, więc mówi: „Słuchaj, wpadnij, damy ci jakieś stypendium, jakąś zniżkę". Niby chciałem w końcu pojechać na wakacje do Polski, ale z drugiej strony – taka okazja. Już po pierwszych zajęciach Doug mówi: „Stary, ale ty masz groove". No urosłem normalnie, bo do tej Austrii przyjechałem bez wiary w siebie. A tu taki gigant proponuje mi, żebym był jego asystentem. Honor, bo jednak byłem tylko studentem, a w warsztatach brali udział różni, mniej, a częściej bardziej zaawansowani muzycy. Ale Doug zauważył, że szybko podłapywałem różne jego patenty i pokazywałem grupie tej mniej zaawansowanej, dzięki czemu on nie musiał tego w kółko powtarzać. W końcu powiedział: „Stary, ty w zasadzie tutaj normalnie pracujesz. Muszę ci to jakoś wynagrodzić". Spotykaliśmy się po zajęciach, czasami w jakimś barku hotelowym, czasami po prostu na korytarzu, żeby inni nie widzieli, i on mi udzielał lekcji indywidualnych. Do dzisiaj mam notatki z tych rozmów: czego mam słuchać, jakie wprawki robić. Raz ćwiczyłem sobie na korytarzu na kontrabasie, a on: „Stary, to wiesz co, może ty byś mnie teraz pouczył na kontrabasie, bo zawsze marzyłem, żeby grać na tym instrumencie". Później jeszcze chciał mojego pierwszego ibaneza zamienić na swój bas. Ale mu nie dałem. Najważniejsze było to, że zauważył mnie i docenił jeden z najlepszych basistów świata. Dzięki tym warsztatom poznałem też Delmara Browna,

klawiszowca, który grał dwa lata ze Stingiem, Jaco Pastoriusem, z Bruce'em Springsteenem, no i z Milesem. Również ten legendarny, ostatni koncert Milesa w Montreux. Delmar zaprosił mnie do nagrań, a później na festiwal do Montreux. Dzięki niemu raz w życiu zagrałem w Miles Davis Hall.

Kiedyś Doug Wimbish grał koncert w Stodole, byłem na nim z Burzą (Adamem Burzyńskim) – gitarzystą Kazika – z Kulą (Kubą Jabłońskim) – perkusistą Lady Pank. Nagle wzrok Wimbisha przeleciał po balkonie, zobaczył mnie i krzyczy: „Yoo man!". Koledzy tylko szpetnie zabluzgali z zazdrości. W końcu uwierzyli, że moja znajomość z Wimbishem to nie bujda. Do tej pory się pozdrawiamy przez naszego wspólnego kumpla, perkusistę Atmę Anura.

A więc Graz, który miał być ucieczką, okazał się fantastycznym kopniakiem w górę?

Oczywiście, choć gdybym nie spotkał Janka Pospieszalskiego i pewnie też Wagla na moście w Krutyni, tego wszystkiego by nie było. Czasami to przypadek decyduje.

Te studia, moje muzyczne kontakty w tym czasie sprawiły, że zacząłem podążać zupełnie inną drogą. Jazzrockowa scena zupełnie już mnie nie kręciła, bardziej kręcił mnie funk. Ja, któremu w Warszawie wmawiano problemy z timingiem, zacząłem bawić się muzyką, w której swingowanie i dobry feeling jest wszystkim. Dlatego kiedy w Grazu trzeba było coś przyfunkować, wołali Karima...

Kiedy Janek Pospieszalski odszedł z Voo Voo, też ciebie zawołali.

To był już 1998 rok. Po 11 latach grania z Jankiem, trudno było sobie wziąć byle kogo. Woleli mieć kogoś bliskiego,

zaprzyjaźnionego. Marcin Pospieszalski odmówił, choć zagrał parę zastępstw za Janka. Wtedy żona Wojtka przypomniała sobie o mnie: „Przecież Karim pojechał na studia do Austrii, tam z tymi różnymi Murzynami gra...". No, może nie tymi słowy, ale ważne, że potem Wagiel do mnie zadzwonił.

Do Grazu?

Właściwie to do moich rodziców. Akurat nie było ich w domu. Odebrał mój brat, który nie jest gadułą taką jak ja, więc zrzucił Wagla. Zresztą sam Wagiel przez telefon w ogóle prawie nie rozmawia. On właściwie kończy rozmowę, zanim ją zaczyna. Pewnie wyglądało to tak: „A cześć, Jacek, czy jest Karim?". „Nie ma". „Aha, a kiedy będzie?". „Nie wiem, bo jest w Grazu". „Aha". „Coś przekazać?". „No bo twój brat coś mówił, że gdyby była jakaś praca...". „A co by to było?". „No Voo Voo, no i może coś tam z Martyną Jakubowicz". „Aha". „No to kiedy Karim będzie?". „Nieprędko, za dwa lata, jak zrobi dyplom". Więc Wagiel: „Aha, no to dziękuję". I odłożył słuchawkę. Gdyby nie to, że moja matka, która jest jeszcze większą gadułą niż ja, spytała brata: „Co tam słychać?", nic by z tego nie było. Ale zapytała, więc Jacek odpowiedział: „Dzwonił Wagiel". „Co chciał?", „No mówił coś o pracy dla Karima". Więc matka: „To dlaczego nic nie mówisz?". I zaraz za telefon. Oddzwoniłem do Wagla. Powiedział: „Skoro studiujesz i pewnie gamę C-dur już znasz, to na Voo Voo ci wystarczy". Akurat w Voo Voo E-moll i E-dur przydaje się bardziej niż C-dur, no nic, w każdym razie, gdyby nie ten telefon, wyjechałbym pewnie do Wiednia albo Paryża, gdzie chcieli mnie ściągnąć koledzy ze szkoły. Myślałem też oczywiście, jak każdy student uczelni jazzowej, o studiach w Stanach. Juilliard School za droga, ale słyszałem coś o szkole na Queensie...

Od razu po tej rozmowie wiedziałeś, że twoja przyszłość to Voo Voo?

Gdzie tam. Moja rozmowa z Wojtkiem była raczej niezobowiązująca. Powiedział, że jeżeli będę chciał, to zaprasza, ale nic nie obiecuje. Na razie to miało być tak, że zrobimy próbę, może dwie, potem zagramy koncert w Lublinie w klubie Graffiti i jeżeli wyjdzie nam ten koncert, to znaczy, że będziemy grali razem. A jeżeli nie uda się go dobrze zagrać, no to zostaniemy przyjaciółmi, czyli po staremu. Umówiliśmy się, że wyślą mi kasetę do Grazu z aktualnym repertuarem koncertowym. Ale okazało się, że przyszły w większości kawałki, których już od dawna nie grali, albo jakieś wersje z kosmosu. No nic, zrobiłem, co mogłem, porobiłem sobie zapiski w nutach, ćwiczyłem. A kiedy przyjechałem w gotowości do Polski – cisza. Hej, może jakaś próba? Nic. W końcu się spotkaliśmy w salce na Bemowie ze Stopą, tylko we dwóch. „No to co, ćwiczymy?". Na to Stopek, że on to nie chodził do szkoły muzycznej, więc nie ma nawyku ćwiczenia i może byśmy kawkę wypili. Tak więc ze Stopą coś pobrzęczeliśmy na jednym dźwięku z 15 minut, to wszystko. Poza tym trochę mi poplotkował o zespole i się rozeszliśmy. A za tydzień mieliśmy spotkanie z Waglem. Myślę: no to się zacznie. A tu znowu: co tam w Grazu, może kawka, herbatka. I znów pobrzęczeliśmy we trzech na jednym akordzie. W końcu Wagiel mówi: „Bo wiesz, młody, generalnie to my nie lubimy robić prób. Jesteśmy na to za starzy". I znowu zagraliśmy, ale to dosłownie po kawałątku czegoś i Wagiel znów mówi: „Aha, aha, bo ten, bo ja mam pomysł na takie dwa nowe numery". Tak to z nim jest. Teraz to dla mnie norma, że większość rzeczy, które gramy, bardzo często wymyślamy na bieżąco. Tak jak jazzmani mamy harmonię, znamy akordy i jedziemy.

Wagiel nie lubi się nudzić. Nagle w różnych sytuacjach rzuca: „A właśnie coś tam wymyśliłem." Albo: „A może teraz byśmy wrócili do takiego starego numeru?". On żyje tym jednym albo dwoma bieżącymi pomysłami na jakiś nowy albo odgrzebany numer, a reszta to mniej więcej wszystko jedno – choć oczywiście to wszystko jedno w jego wykonaniu oznacza nie byle co. No ale akurat tego, co go wówczas zajmowało, nie przysłali mi na kasecie. Więc Wagiel mi coś tam na szybko pokazał na zasadzie: „Pamiętasz, pamiętasz?". Ja na to mówię: „Aha, chyba tak" – no bo co miałem powiedzieć? „Dobra, to jeszcze na koniec próby przypomnij mi, że mamy to zagrać". Przelecieliśmy trochę numerów i już Wagiel zaczął się spieszyć, pewnie na obiad. Więc mówię: „Miałem ci przypomnieć...". „No tak, ale to już w Lublinie sobie przegramy". Więc pojechaliśmy do Lublina, tam znowu jakaś celebracja, próba krótka, ja rozstawiłem swój zeszyt z nutami popisanymi i próbujemy. Pojawił się Joszko Broda, ktoś tam jeszcze i zamiast grania programu na koncert zrobił się wspólny „jam". Znów się wciąłem, że mieliśmy te kawałki zagrać, ale Wagiel: „Dobra, przegramy je na koncercie". Już nawet nie pamiętam, czy je w końcu zagraliśmy i jak. Tym bardziej że jak zaczęliśmy, to Filek, oświetleniowiec, puścił dymy i tyle widziałem mój zeszycik z nutami. No ale koncert się odbył... Wtedy to jeszcze cichy i pokorny byłem, ale potem zdarzyło mi się krzyknąć: „Co tu się, k..., dzieje?".

Na bis zagrałem wtedy solo do „Łobi jabi" z jakimiś efektami. Chłopaki patrzyli na mnie jak na ufoludka. Przyjechał taki „nagrazowany", no chłopak z Zachodu, w czapeczce z daszkiem, którą mi do tej pory wypominają. I się popisuje. Oni byli ze starej szkoły polskich rockmanów, wtedy jeszcze w czarnych T-shirtach (przepraszam, bo jak przeczytają, zwrócą mi uwagę, że się mówi –

koszulkach z krótkim rękawkiem) i dżinsach. Tylko Wagiel w marynarce. A ja z tymi efektami... Ludzie z widowni krzyczeli: – E, młody, gdzie jest Janek? Jakoś to trzeba było znieść.

To był...

5 marca 1998 roku.

Pamiętasz?

Oczywiście. Jeśli akurat nie gramy, 5 marca zawsze dzwonię do Wagla jak na urodziny czy na święta. A jeśli mamy koncert, to garderoba jest zawsze suto zastawiana...

Miałeś wtedy inne plany, grałeś w coraz lepszych składach na Zachodzie. Być może parę osób na twoim miejscu nie przyjęłoby propozycji grania w Voo Voo.

No ale odezwał się sentyment. Poza tym po czterech latach nauk w Grazu troszeczkę mi się zaczynało nudzić. Zostały mi jeszcze dwa lata, a część moich kolegów już po pierwszym dyplomie – czyli po trzech latach w szkole – uciekło. Inni przyspieszyli drugi dyplom i ruszyli w świat. No bo jak człowiek chce grać, to za długo w szkole nie może siedzieć. Poza tym odezwała się też tęsknota, no, po prostu za krajem. Kiedy wiedziałem, że jest możliwość powrotu, to melancholia się jeszcze wzmogła.

Przyjąłem więc propozycję Wojtka, ale pod warunkiem, że będę mógł dokończyć szkołę. Wiedziałem, że to oznaczać będzie jakieś wariactwo, dwa lata mieszkania w pociągu, hardcore totalny, ale czułem, że muszę obronić dyplom. Więc wszystko, co zarabiałem w Voo Voo, wydawałem na bilety, a to, co zostało, na uciechy pokoncertowe w barze. Ewentualnie na instrumenty, bo się troszeczkę obkupiłem. Przestałem być wtedy dobrym studentem, nie miałem czasu na szkołę. Mimo to ci fajni nauczyciele zauważyli

po paru miesiącach mojego grania w Voo Voo, że coś się zmieniło. „Wow, man – powiedział jeden z nich, a dokładnie Alex – słychać, że ty już nie jesteś uczniakiem, że jesteś z innego świata, już inaczej myślisz o graniu, masz inne uderzenie, nowy sound". Bo tak to jest, że studia rozwijają, ale tego, co się człowiek w realnym świecie dowiaduje, to na żadnych studiach nie nauczą. W moim przypadku ta kombinacja grania w prawdziwym zespole i studiowania fajnie wyszła.

A jak reagowali profesorowie na to, że zaczynasz grać „etatowo" w zespole, i to jednak raczej rockowym?

Kiedy zadzwonił Wagiel i po raz pierwszy jechałem w trasę z Voo Voo, mój profesor Wayne Darling, ten, który dawał mi pierwszą lekcję, powiedział po prostu: „Jedź". Mimo że miałem kłopoty: tuż przed dyplomem uwziął się na mnie koleś, który prowadził big-band. Przypieprzał się, że mnie nie ma na próbach, więc ten mój kochany profesor zaczął chodzić na próby za mnie. Doszło do tego, że na próbę generalną własnego dyplomu się spóźniłem. Musieliśmy zagrać z Voo Voo koncert nad Soliną, 1,5 tys. km od Grazu. Nie dało się odwołać, miał to być wielki koncert, okazało się, że organizatorzy przeszarżowali i że nie był aż taki ważny, no ale zagraliśmy. Zaraz po bisach ruszyłem w drogę. Wpadam do sali prób zorany, a tam mój profesor czyści mi struny i przygotowuje kontrabas na następny dzień. Mówię: „To jestem gotowy do próby". A on na to: „Już po próbie. Teraz idź spać, jutro kończysz szkołę". Nie dość, że w mało komfortowej sytuacji byli moi koledzy, którzy próbowali z moim profesorem na zastępstwie, a nie ze mną, to dodatkowo byłem tak zmęczony, że dyplom, szczerze mówiąc, zagrałem średnio. Miałem kaca moralnego, ale już naprawdę nie starczyło mi sił. W innych okolicznościach mogłem z siebie więcej dać. Ale profesor i tak mi pogratulował

i powiedział na odchodne: „Stary, dokonałeś rzeczy wielkiej. Byłeś dwa lata prawie non stop w trasie, ale jednak skończyłeś szkołę". Odpowiadam: „Bez twojej pomocy nic...". A on: „Wiesz dlaczego ci pomagałem? Bo przypominałeś mi mnie samego. Sam byłem w takiej sytuacji. Jeszcze kiedy się uczyłem, dostałem propozycję grania z big-bandem Woody'ego Hermana. You know what I mean, dziewięć lat w trasie!!! Wtedy chciał mnie udupić jakiś koleżka od historii muzyki, klasycznej w dodatku, ale mój profesor mnie wyratował. Więc kiedy zobaczyłem, że ty nie przyjeżdżasz na zajęcia nie dlatego, że balangujesz i wyrywasz panny, tylko po prostu pracujesz w prawdziwym świecie i grasz w znanej, dobrej kapeli, to chociaż to nie jest kapela jazzowa, masz moje błogosławieństwo". Tym bardziej mnie utwierdził w przekonaniu, że praca z Voo Voo to był dobry wybór. Przecież nie wszyscy po szkole jazzowej muszą grać jazz.

Od razu wszedłeś w zespół?

Jakieś pół roku nam zajęło, żeby się dotrzeć. To było już po wydaniu „Oov Oov". Jeszcze przez chwilę bujaliśmy się jednak ze starym materiałem, ja też miałem jeszcze trochę zobowiązań, ale pod koniec roku nawet jakieś regularne próby się pojawiły i taka poukładana trasa. W sensie, że w końcu wiedziałem, co będziemy grać.

Tak czy inaczej wygląda na to, że twoje wchodzeniu do zespołu nie polegało na sprawdzeniu twoich umiejętności, bo oni wiedzieli, że ty te umiejętności masz. To był raczej sprawdzian, czy będzie między wami chemia, czy jej nie będzie.

No tak, skoro studiowałem, to jakieś umiejętności musiałem mieć. Ale na pewno były to inne umiejętności. Wiem, że chłopaki jakiś czas walczyli z moimi nawyczkami jazzowymi. Mieli rację. Teraz

tak samo walczę z moimi młodymi studentami, którzy czasami męczą typowo szkolne zagrywki, przez co tylko komplikują sobie życie, zamiast ułatwiać. Ale nie chodziło tylko o te nawyczki. Ja wtedy równocześnie z Voo Voo grałem z moimi studenckimi kumplami dużo „jamów" z DJ-ami. I cały czas chłopakom o nich opowiadałem. Że to DJ coś zaczyna, my się dołączamy, improwizując, później znowu wchodzą DJ-e itd. No ale jak im próbowałem opowiadać o tych wszystkich nowościach, o tym, jak zachwycamy się groove'em i muzyką basistki Me'shell Ndegeocello, patrzyli na mnie z przymrużeniem oka i szydzili: „no tak, basista, typowy studencik, co słucha tylko basistów. Byś posłuchał jakiejś porządnej muzy". Ale po paru latach słyszę: „Ooo, słuchaj, jest taka Miszel Ndego, czy jakoś tam, ona jest rewelacyjna". „O wy – mówię – dziady. To ja wam teraz przypomnę, coście kiedyś k... gadali". Tak samo się ze mnie śmiali, kiedy ich namawiałem, żebyśmy wzięli do współpracy moich kumpli z Austrii. No bo, szczerze mówiąc, była przepaść między polskimi perkusistami i klawiszowcami a chłopakami z zagranicy. Teraz, wiadomo, to się wszystko wyrównało. Ale parenaście lat temu w Grazu czy Wiedniu średni chłopak grał na poziomie dostępnym dla zaledwie paru naszych.

Z czego to wynikało?

Nie wiem. Pewnie w grę wchodziła dostępność sprzętu i materiałów. Wtedy nie było jeszcze internetu. Także kontaktu ze światowymi gwiazdami. Ale też inna była mentalność. No bo tam np. klawiszowcy musieli być najpierw świetnymi pianistami. Dopiero potem dochodził sprzęt, elektronika stylistyka. Dlatego marudziłem: „Weźmy tych moich fumfli". Ale chłopaki z Voo Voo się podśmiewali: „Wy tam w tym Grazu to pewnie jakieś marsze niemieckie gracie i jodłujecie". No to ja na to: „Idźcie

w...". Ale w 2000 roku, pamiętam dokładnie, to był 25 czerwca, graliśmy w Warszawie na festiwalu perkusyjnym i proszono, żebyśmy wystąpili z jakimiś gośćmi. I wtedy w końcu chłopaki powiedzieli: „No to może ściągnijmy kogoś od młodego". Oczywiście znowu nie było czasu na próby, więc ci moi się dopytywali, czy może jakaś płyta, jakaś kaseta... Oczywiście w końcu, jak już zostało wysłane, to nie to, co Wagiel postanowił ostatecznie zagrać, tylko jakieś wersje na orkiestrę symfoniczną. Na to oni: „Co to w ogóle jest?". Jeden z nich, Harry, miał tego dnia urodziny. Wagiel w busie wyciągnął flaszkę żubrówki i powiedział: „Happy Birdhday Harry, this is rehearsal!". Moi kumple byli przerażeni. Było jak zwykle: koncert właściwie bez próby nagłośnienia, chłopaki nie wiedzieli, co mamy grać, są przerażeni, ale koncentracja niesamowita, uszy, tzw. radar nastawiony, i po jakimś trzecim, góra czwartym takcie już zrobili przebitkę i weszli do gry. Pamiętam Wagla, który wtedy ze szczęścia podskoczył, i Mateusza, który zrobił wielkie oczy. A mi serce z dumy zaczęło pękać i pomyślałem: „A nie mówiłem, dziady". Od tamtej pory grywaliśmy z Harrym Tanschekiem na perkusji, który, jak już wcześniej wspominałem, kilkakrotnie grał za Stopę zastępstwa, no i z Luisem Ribeiro na przeszkadzajkach. A te prześmiewki o studenciku i jego kolegach wreszcie się skończyły.

2

STAN UMYSŁU

Trafiłeś do zespołu w dość szczególnym momencie, bo po odejściu Janka Pospieszalskiego Wagiel z resztą ekipy nagrał płytę „Oov Oov", przełomową, na której próbował trochę odreagować, że tak powiem, poetykę w „Łobi jabi".

Żałuję, że nie brałem udziału w nagraniu tej płyty, choć niewiele brakowało, właściwie raptem miesiąc. Ale też nie wiem, czybym tak fajnie zagrał jak Wagiel, który wykonuje na „Oov Oov" wszystkie partie basowe. To nie jest wazelina. Zawsze mówię Waglowi, że świetnie zagrał na tej płycie. Basista by tak tego nie zrobił, a on zagrał z takim mięchem na jazzbasie pożyczonym od Kwiatka (Michała Kwiatkowskiego) – basisty Kazika. Ja się musiałem do tej muzyki dostosować. W Grazu udało mi się osiągnąć taki mocny, głęboki sound, ale on wystarczał na klubowe granie. A kiedy z Voo Voo wchodziłem na większe sceny, to wszystko, co sobie wypracowałem, okazywało się niewystarczające. Wtedy po prostu nie było wyjścia, musiałem coś zrobić ze swoimi palcami, ze swoją gitarą, ze swoim

wzmacniaczem, żeby się dostosować i to mięcho osiągnąć. Stąd pewnie też te pochwały na studiach, że dzięki graniu z Voo Voo zacząłem inaczej brzmieć.

Pierwszą płytą, którą nagrałeś z Voo Voo, był...

...„Koncert w Trójce", podwójny album, nagrywany na początku czerwca 1999 roku. A wiesz, jak się na niej nazywam? Karim Musiatowicz. Niby zwykły błąd, ale mnie to strasznie zabolało. Pierwsza płyta z Voo Voo, spełnienie marzeń, sytuacja jak ze snu, a tu Musiatowicz. Mateusz się strasznie wkurzył, krzyczał, że powinno się ponaklejać na cały nakład naklejki ze sprostowaniem... Tylko kto to miał zrobić? No nic, poszło w świat. Później, jak mnie przekręcano i byłem Macurewiczem albo Bartoszewiczem, było mi już wszystko jedno. Ale wtedy mnie to strasznie zabolało.

Moją pierwszą płytą studyjną z Voo Voo była „Płyta z muzyką".

Nagrywaliście ją w spichlerzu w Janowcu.

To z powodu naszego świętej pamięci menedżera, Mirka Olszówki, który wyrósł w Janowcu, i dzięki niemu mogliśmy w spichlerzach robić próby i nagrywać. To był okres poszukiwań, również dlatego, że nasz ówczesny realizator dźwięku, Dziki – Piotrek Chancewicz – był człowiekiem skorym do przygody. Rozmontował całe swoje studio i przywiózł do Janowca. Nikt mu za to dodatkowych pieniędzy nie płacił. Kompletnie tego nie rozumiem, bo ja mam swoje studio i jak jedną rzecz komuś pożyczę, to boli, bo potem się mocuję z kablami, żeby wszystko było jak trzeba i na swoim miejscu. A on całe studio pruł i jechał. Więc to było na takich wariackich papierach robione, ale fajna przygoda z tego wyszła. A jeszcze Mirek organizował w Janowcu koncerty bardziej dla miejscowej publiki – nie dla pieniędzy, tylko skoro jesteśmy

na miejscu – hej, przygodo, gramy! Zresztą to się wciąż odbija dziwnym echem, bo wyobraź sobie, że poszedłem sobie gdzieś kupić jakiś ciuch przed graniem, wchodzę do sklepu, a tam pan, co mi doradza, nagle pyta: „A nowa płyta Voo Voo to kiedy?". Ja na to: „Boże drogi, to pan wie, kim ja jestem i gdzie gram?". A on: „No wie pan, pochodzę z Janowca, tam każdy zna Voo Voo". Miło, nie?

Ale wracając do studio i pracy nad „Płytą z muzyką": wcześniej grałeś z Voo Voo koncerty. Teraz miałeś okazję poznać Wagla i ekipę z innej strony.

To nie był mój pierwszy raz w studio z Voo Voo. Wcześniej nagrywaliśmy jakiegoś dżingla dla Owsiaka. Zagrałem najgorsze solo w moim życiu, ale Przybyłka (Wojtek Przybylski) świętej pamięci powiedział: „No co, dobrze jest przecież". I teraz ono mnie przy każdym finale Wielkiej Orkiestry od 18 lat prześladuje.

W ogóle studio to jest inna bajka, inny świat. Ja jestem bardziej zwierzęciem estradowym. Wiesz, na koncertach czuję w czterech literach obecność basu. A w studio? Jak przez słuchawkę telefonu. Dlatego w studio mam większą tremę. Uwielbiam siedzieć za szybą, przy stole, słuchać muzyków, doradzać, miksować. Nawet w moich autorskich produkcjach na samym końcu nagrywam bas – kiedy już nikt nie słucha. Dlatego wyobraź sobie, do jakiego stopnia wtedy, w czasie nagrywania „Płyty z muzyką" byłem wystraszony. Raz mnie nawet Wagiel wziął w obronę. Bo akurat mnie się przytrafiło, że coś się przestało zgadzać w kabelkach. Dziki z Leszkiem Kamińskim cały czas coś przepinają. Ja, w gotowości, ze słuchawkami na uszach czekam i wszystkie te trzaski i przepinki słyszę. A ci szukają i szukają, co nie działa. W końcu Wagiel się wkurzył i powiedział: – Młody już ledwo żyje, w oczach słabnie.

My idziemy na przerwę, a wy ogarnijcie sprawę i zawołajcie nas, jak będzie znowu działać.

Na początku musiałem się dotrzeć z Dzikim, który pochodził z innego muzycznego i stylistycznego świata. Ale to norma, bo każdy realizator ma inne podejście i żeby się do tego przyzwyczaić, trzeba lat doświadczenia. Nagrywałem już w rozmaitych warunkach, tak że się przyzwyczaiłem do różnych metod pracy, ale i tak wciąż odczuwam mniejszą przyjemność z pracy w studio jako basista.

Wiele zależy też pewnie od lidera zespołu. Jak Wojtek postrzega rolę producenta?

Wojtkowi zdarzają się różne, że tak powiem, pomysły na tę rolę. Zawsze oczywiście ma wyraźny pomysł na płytę. Bywa, że przynosi utwór, ale bez wyraźnej aranżacji. Gramy go w studio, każdy coś dodaje od siebie i metodą prób i błędów wyznaczamy kierunek nagrania. Ale bywa i tak, że ma bardzo mocno skrystalizowany pomysł produkcyjny i wtedy mówi nam, co mamy grać.

Po „Płycie z muzyką" była „Płyta"...

Też nagrywana Janowcu. Bardzo – bym powiedział – jazzowa. Ale inaczej. Zaczęło się od tego, że zabrałem Wagla na jeden z „jamów", o których ci opowiadałem, z DJ-ami do Wiednia. Wtedy na bębnach grał Alex Deutsch, ten, który współpracował z George'em Clintonem w P-Funku. Alex miał wystawiony tylko jeden bęben – stopę. Do tego werbel i hi-hat. Po pierwszym secie pytam Wagla, który był przyzwyczajony do olbrzymiego zestawu Stopki: „No, jak ci się podoba jego gra?". A Wagiel mówi: „Co mam ci powiedzieć... Jak koleś ma dwa bębny i hi-hat, to tak, jak ja bym miał dwie struny w gitarze...". Na co odpowiedziałem, żeby

w drugiej części zwrócił szczególną uwagę, co on na tym „wszystkim" wygrywa. Wykorzystywał nawet podłogę. Po drugim secie Wagiel mówi: „To jest po prostu czad, co ten koleś wyprawia". Naprawdę ten drugi set to był zupełny odjazd. Bo w pierwszym Wojtek myślał, że skoro gra z jakimiś jazzmanami, to może powinien nie grać jak Wagiel, tylko jakieś bosanowki czy inne jazzujące melodyjki. A ten mój kumpel wiedząc, że to jest mój szef i w ogóle znana postać w Polsce, mówi do mnie po cichu: „Słuchaj, nie wiem, jak tu zagadać, ale weź ty mu powiedz, że my tutaj nie gramy jazzu. Niech on zagra lepiej jeden dobry riff i idźmy w stronę transu". Jak Waglowi to wszystko przekazałem, powiedział krótko: „Było, k..., tak od razu". No i ten drugi set to było naprawdę coś niesamowitego. Wagiel po tym naszym graniu wrócił nakręcony i od razu: „Stopku, Stopku, słuchaj, poznałem takiego perkusistę, wiesz co, zróbmy tak: wywalasz ze studia wszystkie tomy, zostawiasz tylko stopę, werbel, hi-hat, ewentualnie drugi werbel". Na to Stopek: „Ale jak to? Po co?". Zaczęliśmy nagrywać i to był przełom. Przestałem być basistą, któremu się mówi: „Posłuchaj sobie płyty Keitha Richardsa, to będziesz wiedział, jak to zagrać".

To był też moment, kiedy po dwóch latach przerwy wróciłem do kontrabasu. Poczułem się bezpiecznie, bo trochę odchodziliśmy od rockandrollowych piosenek, które nie do końca wiedziałem, jak grać. Kontrabasu używałem również, kiedy nagrywałem z Wojtkiem jego muzykę filmową. Zawsze lubiłem takie sesje. To były fajne, otwarte formy, grane bez napinki. Można się pobawić: a to aranże na smyczki, a to jakieś eksperymenty brzmieniowe, a to piła.

Już na „Płycie z muzyką" na niej grałeś.

No tak, to był przypadek. Wojtek gdzieś słyszał piłę i chciał jej użyć w muzyce do spektaklu „Kubuś P." w reżyserii Piotrka Cieplaka. Ponieważ na pile się gra na ogół smyczkiem do kontrabasu, spytał, czybym nie spróbował. Podjąłem wyzwanie.

Do nagrań pożyczyłem od brata piłę hartowaną, która świetnie cięła, ale słabo grała. W sklepie muzycznym w Grazu dowiedziałem się, że są piły przeznaczone do grania i mogą mi taką ściągnąć z Niemiec. No i ściągnęli, a ja na niej jeszcze parę razy zagrałem i czasami grywam... głównie kolędy w domu rodziców. Ale chyba wystarczy o pile.

Później bardzo kreatywnym dla mnie momentem w Voo Voo było tworzenie płyty „Voo Voo z kobietami". Po pierwsze, to był chyba kulminacyjny moment jazzującego okresu w historii zespołu. Po drugie, wtedy już czułem, że mam wyraźny wpływ na to, jak zespół gra. Czułem się już współtwórcą brzmienia zespołu.

Przefiltrowałeś jego brzmienie przez własne doświadczenia.
Właśnie.

Jubileuszową płytę Voo Voo „XX Cz. 1" otwiera utwór „Karim". Uhonorowanie?
Eee tam. Wagiel taki sobie na szybko tytuł wymyślił...

Ale to twoja kompozycja. Po raz pierwszy pojawiasz się na płycie Voo Voo jako autor muzyki do utworu. I do tego Wagiel przekornie zatytułował go twoim imieniem.
Wcześniej Mateuszowi zadarzało się pisać piosenki na nasze płyty, ale teraz Wojtek naciskał, żebyśmy coś wszyscy popisali.

No bo skoro była to płyta jubileuszowa... Był to chyba jednak również nowy etap, jeśli chodzi o twoją obecność w zespole. Już nie tylko instrumentalista, ale współtwórca repertuaru.

To był rzeczywiście kolejny krok w Voo Voo, choć od dawna, jeszcze w domowej piwnicy, próbowałem coś tam pisać. W szkole w Grazu głównie ćwiczyłem, ale też realizowałem jakieś swoje pomysły. Miałem już swoją małą klawiaturkę, uzbierałem sobie na pierwszego laptopa, ostatniego czarno-białego Macintosha i coś sobie dłubałem. Tylko że bardzo się tego wstydziłem i w ogóle nie chciałem nikomu pokazywać.

Wagiel był ostrożny: zaproponował, żebym coś do Voo Voo zrobił, ale gdyby to nie spełniało wymogów, no to żebym się nie gniewał, i tak zostaniemy przyjaciółmi. Jednak kiedy usłyszał kawałek, który przyniosłem, strasznie mu się spodobał: „Och, słuchajcie, chłopaki, Karim napisał piękny utworek, naprawdę piękny utworek". Był mocno jazzowy, więc Stopek się wkurzał, że każą mu grać miotłami i w dodatku swingować. Trochę żałuję, że nigdy nie graliśmy go na koncertach...

Wojtek, jeżeli chodzi o „koronny" repertuar Voo Voo jest bardzo ostrożny i rzadko oddaje, że tak powiem, pole. Ale jeżeli pojawia się jakiś projekt, który nie jest regularną płytą zespołu, wtedy bardzo chętnie zaprasza wszystkich członków ekipy do współpracy. Tak jest z „Placówką '44", tak było z „Tischnerem".

Może rzeczywiście masz rację. Czasami tak sobie pod nosem mówimy, że fajnie by było, gdybyśmy do Voo Voo wnieśli coś własnego kompozycyjnie. Ale pewnie taki jest pomysł Wagla, że w tzw. projektach około-VooVoo-owskich działamy wspólnie, a w wypadku Voo Voo to przy okazji jakiegoś jubileuszu owszem, ale tak na co dzień...

To chyba jednak nie jest kwestia tego, że Wojtek nie ma do was zaufania. Raczej chodzi o to, że on ma zawsze bardzo wyraźny pomysł na kolejną płytę Voo Voo.

Myślę, że tak. Nawet przy okazji tamtej płyty jubileuszowej Wagiel mówił: „Słuchaj, no nie chcę sugerować, ale gdybyś poszedł właśnie w taką dynamikę, w taką wrażliwość Hajdenowską...” – bo wtedy akurat słuchaliśmy dużo nowej płyty Charlie Hadena. „A Mateo, gdybyś tak poszedł w jakieś Beatlesowskie brzmienia, byłoby super...”. Delikatne sugestie, ale zgodne z wizją całości płyty.

Ale już w projekcie „Tischner” miałeś pole, żeby samodzielniej popracować...

Wagiel przydzielił po prostu każdemu po trzy czy cztery numery. Potem na podobnych zasadach powstała płyta „Małego Wu Wu” z utworami do wierszy księdza Twardowskigo, więc na tych płytach coraz więcej było moich dźwięków. Ta płyta „Małego Wu Wu” była dla mnie dość ważna, bo przecież na pierwszej odsłonie tego projektu się wychowywałem. Świadomie nawiązywałem do tych początków. Ale oczywiście nawet przy tych projektach jest zawsze balans – bo z jednej strony chcę, żeby było słychać moje dźwięki, ale z drugiej każdy z nas ma własne środki wykonawcze, wiem, kto jak gra, więc to zawsze będzie brzmieć jak Voo Voo. I tego się na szczęście nie da przeskoczyć.

Czujesz czasami, że ten garnitur Voo Voo, choć bardzo kolorowy, ale jednak bywa trochę ciasny? I że te projekty, w których możesz dać więcej od siebie, pozwalają trochę go poluzować?

Na pewno. Wcale nie chcę powiedzieć, że jestem znudzony, choć byłbym, gdyby moja rola ograniczyła się tylko do basisty w zespole. Na szczęście nie jestem typem, który przeżywa to, na jakich strunach gra i że wyszedł nowy wzmacniacz, łał, muszę go mieć. To mnie w ogóle nie kręci. Jak byłem młodym chłopakiem, owszem, przeglądałem pisma dla basistów, ale teraz mam to gdzieś. Wolę książki o orkiestracji, coraz częściej się do batuty przymierzam. Nawet zdarza mi się dyrygować, ale nie chciałbym tego robić po amatorsku. Ciągle się rozwijam...

Zawsze w związku z Voo Voo?

Nie, ale to właśnie Wagiel przy okazji projektów filmowych pchnął mnie do przygotowania instrumentacji dla kwartetu smyczkowego. To dzięki tej decyzji Wojtka zacząłem spełniać swoje marzenia. A jak już zacząłem, to musiałem zdobyć wiedzę, którą gdzieś tam trochę liznąłem w czasie studiów, ale przyszedł czas, żeby na poważnie się za to wziąć.

Teraz już równolegle z graniem w Voo Voo rozwijam się jako kompozytor, aranżer, dyrygent, choć to ostatnie to jeszcze zbyt duże słowo. Dyrygowanie naprawdę daje mi poczucie spełnienia, a do tego rajcuje. Tak, na szczęście bas nie jest jedynym moim światem.

Wracając do Voo Voo, nie przy wszystkich VooVoo-owskich projektach czujesz się chyba równie dobrze. Na przykład projekt z Ukraińcami z zespołu „Haydamaky" chyba nie był twoim ulubionym.

Wiesz, szczerze mówiąc, nie przepadałem za tym projektem. Lubiłem tych chłopaków towarzysko, ale muzycznie tam się akurat potwornie nudziłem. Równie dobrze mogliby grać beze mnie. Zresztą wyszła płyta DVD z zapisem wspólnego koncertu,

na którym pojawiam się dopiero pod koniec trzeciego utworu. A oni nawet nie zauważyli, że nie ma mnie na scenie. Te wszystkie okrzyki, ta ludyczność, to po prostu nie jest moja bajka.

Całe szczęście dla ciebie zespół się od tej ludyczności zaczął odwracać. A płyta „Wszyscy muzycy to wojownicy" wywróciła wszystko do góry dnem.

Na początku byłem trochę tą woltą w rockową stronę wstrząśnięty i nie mogłem się z tym pogodzić. Bo to było jakieś zupełnie inne granie.

Potraktowałeś to jak zejście z wyższego piętra?

Chyba tak. Nie myślałem tak jak Wagiel w kategoriach zmiany estetyki, tylko traktowałem to bardziej jako problem techniczny, bo musiałem się uczyć szybkich temp, udawać, że jestem rockmanem, choć nie jestem. Do tego płytę nagrywaliśmy na setkę, co wywołuje stres, bo jak się pomylę, to będziemy musieli wszystko od początku powtarzać. To coś zupełnie innego niż koncertowe muzykowanie.

To granie na setkę było jak ideologiczna deklaracja powrotu do surowości, do rockowych korzeni...

Nie moich. I choć z czasem przyznałem Waglowi rację, że to był ruch w dobrą stronę, to otwarcie mówię też, że niedobrze się czuję w takim graniu. Wiadomo, jesteśmy zawodowcami, dlatego z tej naszej pracy wychodzi w końcu profesjonalny produkt, ale to mnie naprawdę dużo kosztuje. Najlepiej wspominam nagrania, kiedy miałem swój kontrabasik, swoją basówkę, kiedy sobie ustaliliśmy pewne ogólne formy, Wagiel szedł do domu albo na przerwę, a ja z Dzikim na przykład, czy nawet w domu, miałem czas, żeby pomyśleć, popróbować, posłuchać tego, co już nagrane. W takich

sytuacjach czułem się bardziej spełniony i podpisywałem się czterema łapami pod tym, co nagrałem. Oczywiście też nie chodzi o to, żebym tydzień siedział nad jedną piosenką. Tylko że każdy pracuje inaczej. Wagiel wszystko robi strasznie szybko, w związku z czym wszystkich pogania. A na mnie to źle działa. Mateusz też jest bardzo szybki, też lubi poganiać, ale potrafi też odpuścić. Stopek nie poganiał, Stopek był spokojnym człowiekiem, grał swoje, a potem szedł do domu.

A potem przyszedł moment, kiedy tego spokojnego Stopka zabrakło.

Do tej pory – to nie jest żadna przesada – nie ma dnia, żebym o Stopce chociaż przez chwilę nie pomyślał. Albo go nie zacytował – „Bo jak by Stopek powiedział…" i tu na każdą okazję inny cytat. Zresztą jesteś świadkiem, pokazywałem ci też kapliczkę w moim studio. Cały czas wisi Jego piękne zdjęcie z Przystanku Woodstock, a pod zdjęciem talerz (do perkusji oczywiście), który kiedyś od Niego dostałem. Mimo że żyję na pełnych obrotach, z dwójką dzieci, to do tej pory Stopek zajmuje w tym życiu ważne miejsce. I wcale nie o to chodzi, że byliśmy wielkimi przyjaciółmi, bo nie byliśmy. Przeciwnie, byliśmy zupełnie różnymi typami. Kiedy byłem jeszcze kawalerkiem, Stopek miał już dziecko, więc żyliśmy w zupełnie innych wymiarach. Nie spędzaliśmy razem świąt czy wakacji. Za bardzo nie mogliśmy wspólnie poszaleć. Mimo to zdzwanialiśmy się między koncertami, pomagaliśmy sobie – bo to była taka spokojna przyjaźń, co to dowiadujesz się, że masz w kimś przyjaciela, kiedy potrzebujesz pomocy, no i też kiedy Go zabraknie.

Jego śmierć to był cios potworny. Potworny.

Do tego basistę i perkusistę wiąże jeszcze szczególna więź, tworzą w zespole jakby osobny organizm.

Pod tym względem byliśmy potwornie zgrani. Po moim pierwszym pół roku w Voo Voo Stopek powiedział chłopakom: „Wreszcie z młodym gramy razem". I rzeczywiście, rozumieliśmy się bez słów, czasem bez żadnego nabicia tempa, bez tego raz dwa, raz dwa trzy... po prostu jechaliśmy i już. Nieważne, czy chłopaki z przodu dawali radę, czy się mylili, czy ściemniali. Stopek był kolesiem, który nas wszystkich trzymał za mordy – a raczej za bary, no bo z tyłu, więc za bary. Ja mu tylko pomagałem. Zresztą trzymał nas też trochę, jak się okazało, moralnie i duchowo. Był mimo swojej skromności i pokory bardzo silnie oddziaływającym człowiekiem. A muzycznie był czołgiem.

Moi kumple, którzy z Grazu przyjeżdżali czasami, żeby pograć w Karimskim Clubie, trafiali często na Stopka, który u nas też grywał. Chłopaki widzieli, że to inna stylistyka, ale mówili: „Boże, to jest czołg, to jest koleś, z którym naprawdę się genialnie gra". A oni prawdziwego, dobrego muzyka wyczują na kilometr. Tymczasem Stopek był bez sensu zakompleksiony, mówił: „Przepraszam, no bo ja tam nie mam wykształcenia". A chłopaki na to: „Man, co ty w ogóle opowiadasz?". Przy nich się Stopek jeszcze troszeczkę rozegrał, mimo że cały czas przepraszał, że on nie swinguje. Bo mu ktoś tak wmówił, jak mi kiedyś problemy z time'em. Tymczasem, choć Stopek wywodził się ze świata punkowego, to i poswingować potrafił, jak było trzeba. Choć, jak już mówiłem, wkurzony był na mnie, że musiał czasami jakimiś knajpianymi szczoteczkami grać.

Kiedy odszedł, byliście uwikłani w zobowiązania nie do przesunięcia. Nie było czasu na myślenie, na przeżywanie.

No nie. Wagiel się zastanawiał, co robić, ale to Mateusz powiedział, co wszystkim po głowach chodziło: „Panowie, albo się rozchodzimy w trzy strony świata, albo kombinujemy, jak dalej razem działać". Wtedy padło pytanie do mnie, czy nie mam kogoś, kto by ewentualnie...

Akurat zdarzyło mi się nieco wcześniej głupie niedogadanie ze Stopką. Miałem zaplanowany taki „jamik", ale w dniu, kiedy mieliśmy grać, okazało się, że Stopka ma coś innego. Mówię: „Boże, Stopuś...". „Nic nie mówiłeś". Zwykłe niedogadanie, ale kłopot duży, bo miałem rapera ze Stanów, świetnego klawiszowca z Wiednia i w ogóle pełen skład. Więc myślę: „Boże, będziemy grali pewnie do jakiś lupów". Przecież imprezy nie odwołamy. Wtedy mój przyjaciel DJ Krime powiedział: „Słuchaj, no jest taki młody...". Ja mówię: „Nie, nie, wiesz, zanim z kimś zagram, lubię jednak człowieka poznać, muszę poczuć, że fajny koleś jest". A on na to: „Zaufaj mi". No więc przyjechał Bryndu. Wyglądał, jakby miał 21 lat. I do tej pory tak wygląda. W ostatniej chwili zdążył, byliśmy już rozstawieni, on dostawił parę bębenków. I gramy. Hendrixa graliśmy, jakiś numer Santany, z którego weszliśmy w improwizację. My ze Stopką mieliśmy tak, że jeden drugiemu dawał prawie niewidzialny cynk – mrugnąłem okiem, kiwnąłem palcem albo rzuciłem jeden jakiś gryps, tak jak trener piłkarski – i lecieliśmy w jedną stronę. A tutaj nic takiego nie działa, bo się nie znamy, nie mamy wspólnego kodu. Ale Bryndu bardzo inspirująco zagrał, choć zupełnie niespodziewanie, po swojemu. To był porywający „jam", ludzie po stołach skakali. A skoro tak, to się z Bryndem wymieniliśmy numerami. Później jeszcze się gdzieś spotkaliśmy w Krakowie przez przypadek na ulicy, chwilę sobie pogadaliśmy, że może by było fajnie jeszcze kiedyś sobie pograć. A potem był wypadek Stopki... Dlatego kiedy Wagiel mnie spytał,

czy nie miałbym kogoś na zastępstwo, powiedziałem: „Jest taki młody chłopak, dowalający zupełnie inaczej niż Stopka. No i ewentualnie Radek Maciński, który też gra inaczej niż Stopek, ale przynajmniej generacyjnie to bardziej pokolenie Mateusza i koleś ma już swoją muzyczną przeszłość". Wzięliśmy więc ich dwóch na próbę, zagraliśmy z każdym po jednym koncercie. Ale byliśmy raczej nastawieni na to, że trzeba wziąć kogoś, kto nie będzie nam się ze Stopką kojarzyć, bo tak się nie da. Więc lepiej wziąć chłopaka, który się zjawił na horyzoncie, grając zastępstwo za Stopkę, ale się prywatnie nigdy nie poznali, nigdy sobie piątki nie przybili...

Lepiej zacząć od nowa?

Tak. Ale i tak na Brynda spadł taki ciężar... Stopek umarł 12 maja 2011 roku o 19, a my 13 maja po południu mieliśmy koncert-prezentację do Męskiego Grania. Zjawił się Bryndu i mimo że jest dość odważnym chłopakiem, stał skulony, przestraszony za dużą kolumną, bo nawet idąc do nas, nie wiedział, o co chodzi. Miało być zwykłe zastępstwo, a tu nagle zupełnie nowa sytuacja...

Na początku Bryndu był wynajęty jako zmiennik na gościnnych występach. Do tego układ był taki, że dostawał część stawki, ale większość honorarium dla perkusity szła do żony Stopy. Bryndu na to poszedł. Zresztą głupi by był, gdyby nie poszedł. Potem jednak okazało się, że tak dalej ciągnąć nie chcemy i szybko sobie powiedzieliśmy: „No dobra, wszystko fajnie, umowy umowami, ale koleś jest dobry, jest z nami, więc zostaje członkiem Voo Voo i tyle". No i zmieniliśmy perkusistę dużo wcześniej, niż to było planowane, a raczej w ogóle nieplanowane.

A potem weszliście do studia, żeby nagrać razem „Nową płytę".

Na początku zdarzało nam się powiedzieć: „Ten numer to pamiętaj, Stopek tak grał”. Ale po chwili gryźliśmy się w język. Wojtek od początku wspierał Brynda, mówiąc, że nie ma sensu się oglądać za siebie, szukać cienia Stopki, ma grać po swojemu. To był bardzo sensowny ruch. Bo jakbyśmy na siłę szukali kopii Stopy, to nie dość, że Bryndu byłby ciągle spięty, to jeszcze my bylibyśmy wiecznie niezadowoleni. Bo Stopek grał po swojemu, był niepodrabialny.

Bryndu uważa, że „Nowa płyta” była dla niego jeszcze trochę testem, czasem rozglądania się. Dopiero „Dobry wieczór” to jest „jego” płyta.

To prawda. Ale mnie od razu się podobało to rozglądanie. Zresztą to było chyba coś więcej, bo jednak również dla niego to było wyzwanie: musiał grać bardziej rockowo, czyli zupełnie inaczej niż dotąd. Tymczasem najnowsza płyta jest trochę pod Bryndala. Wagiel zresztą nie ukrywał, że trochę chciał otworzyć Brynda, ale też rozwinąć brzmienie Voo Voo. Bo Bryndu gra bardzo kolorowo, często nieprzewidywalnie – i dlatego bardzo inspirująco.

Na początku musieliśmy się jednak dograć, przyzwyczaić do siebie. Bo jak Bryndu poczuł odrobinę wolności, a poczuł bardzo szybko, to nas wywalał. Wcześniej to Stopek nas trzymał za ryj, za barki, dzięki czemu większość numerów mogliśmy z marszu zagrać nawet rozbudzeni w środku nocy. I nagle Bryndu, który nie znał tych od dawna ustalonych aranży, wchodzi z jakąś zaskakującą przebitką, która nas wysadza w powietrze. Nagle musieliśmy rozbierać na czynniki pierwsze numery, które znaliśmy od dawna. W ten sposób jeden koleś pozmieniał nam wszystko. Bryndu jest mało pokorny w graniu i lubi się bawić. W trakcie grania zmienia co chwilę swoje pomysły, więc trzeba uważać i się fartować.

Ostatnio, na „Placówce ’44” Bryndu dostał też piosenkę do skomponowania.

Sam też go do tego namawiałem. Mówiłem: „Stary, z doświadczenia wiem, że warto, więc bierz, komponuj”. A on: „Ale gdzie tam, ja gram tylko na garach i nie mam pojęcia o komponowaniu”. Ja na to: „Kup sobie klawisze jakieś i po prostu spróbuj. Ja też zaczynałem od paru dźwięków, też byłem nieśmiały”. I w końcu Bryndu podjął wyzwanie i bardzo fajnie sobie poradził.

A ty? Jak sobie radzisz? W dalszym ciągu żyjesz na, że tak powiem, dwa fronty. Tak jak żyłeś kiedyś między Austrią a koncertami z Voo Voo, tak teraz żyjesz między VooVoo-owskim matecznikiem a własnymi projektami.

Tak jest najlepiej dla zdrowia – nie tylko mojego, ale wszystkich w zespole. Po tylu latach pracy, gdybym miał być tylko basistą Voo Voo, to podejrzewam, że może bym się i pochlastał. Bo mimo miłości i bliskiego związku z Voo Voo, to każdy muzykant musi mieć trochę powietrza. Robić rzeczy z sukcesem komercyjnym, artystycznym czy żadnym, ale musi mieć szansę na oddech. Zresztą robienie swoich rzeczy jest również rozwijające dla zespołu. Bo każdy działa dodatkowo na jakiejś własnej płaszczyźnie, a nowe doświadczenia stamtąd wnosi do Voo Voo.

Dla mnie takim siedmiomilowym krokiem w przód była praca nad płytą Krzyśka Janczaka, czyli Pana Yapy. Pan Yapa po wielu latach postanowił zrobić comeback. Podpytywał Wagla, kto mógłby mu w tym pomóc. I Wagiel mówi: „Bierz Karima, jest młody, świeży i ma dobre pomysły”. Krzysiek miał fajne teksty, a ja zielone światło, żeby zrobić dorosłą płytę, choć dla dzieci. Mogłem w końcu poszaleć, bo nie dość, że na płycie „Pan Yapa

i magiczna załoga" znalazły się moje kompozycje, to byłem pierwszy raz producentem. Wtedy dotarliśmy się na dobre z Dzikim Chancewiczem. Naprawdę posiedziałem wtedy w studio solidnie, dużo się nauczyłem. Ale przede wszystkim to była fajna przygoda, tym bardziej że oczywiście Wagiel coś tam zagrał, i Mateusz też. Do tego mogłem wykorzystać kumpli z Austrii. Pamiętam, że przeżywałem bardzo, jakie będą recenzje chłopaków z Voo Voo. Więc kiedy przybili mi piątki, powiedzieli, że super, to naprawdę byłem wniebowzięty.

Inną przygodą, też z rekomendacji Wojtka, był koncert na rocznicę „oryginalnego" Woodstocku, czyli na Przystanku Woodstock 2009. Ponad dwie godziny muzyki, bardzo dużo materiału, bardzo mało czasu... Jurek Owsiak, tak samo jak Pan Yapa, zapytał Wagla, kto da radę połączyć rockowe standardy z orkiestrą symfoniczną. No i znów Wojtek: „Wal do Karima". Gdyby Wagiel wcześniej nie dawał mi podobnych zadań – chociażby przy płycie „XX", gdzie miałem do zrobienia moje pierwsze aranże symfoniczne, albo przy występie trzech Wagli na Woodstocku, gdzie też trzeba było do nich dopisać orkiestrę – to nie byłoby mnie na tym Woodstocku. A że podobno fajnie mi to wychodziło, to w Święta Wielkanocne odebrałem telefon od Jurka Owsiaka i dzięki temu przeżyłem jedną z ciekawszych przygód mojego życia. Pół miliona ludzi przez dwie godziny na nas patrzyło, sto osób na scenie czekało na mój znak, bo to ja wszystkim dyrygowałem. Na szczęście podczas koncertu za bardzo o tym nie myślałem, wtedy nie dałbym rady. Ale poradziłem sobie. I nie chodzi mi o jakąś moją wielkość, że co to ja nie potrafię. Ważniejsza jest sama świadomość, że dzięki temu zdarzeniu miałem okazję wygenerować niezliczone ilości fajnych dźwięków, ułożyć je w muzyczną opowieść o muzyce rockowej

od czasów tego pierwszego Woodstocku do dzisiaj. Dzięki temu też odbyłem swoistą lekcję muzyki. Takiej bym w Grazu na studiach nie dostał nigdy. Zresztą paru kolegów stamtąd zaprosiłem do tego projektu. Bardzo doświadczeni muzycy, ale kiedy wyszli na scenę, nogi im się ugięły, bo czegoś takiego do tej pory nie przeżyli. I mimo że to nie były utwory skomplikowane od strony technicznej, to nie miało znaczenia. Bo w muzyce nie liczy się, czy coś jest łatwe, czy trudne do zagrania. Istotny jest przekaz, energia, siła. Tego też się nauczyłem w Voo Voo. I staram się przekazać swoim studentom, że często wystarczy zagrać jeden czy dwa trafione dźwięki, żeby wydobyć z muzyki energię. Często można więcej opowiedzieć jednym czy dwoma tłustymi dźwiękami, wsadzonymi w odpowiednim miejscu, niż chmurą i gradem niepotrzebnych nut czy słów, które padają na scenie po to, żeby się popisać. To taka złota myśl.

Bardzo VooVoo-owska.

W ogóle Voo Voo to jest taki twór, który pozwala spotykać się naprawdę przeróżnym osobowościom artystycznym, nie chodzi tylko o muzyków, ale też plastyków, filmowców, aktorów. Ten zespół tworzą ludzie z różnych bajek. No bo i klasycy, i jazzmani – bo ja z wykształcenia jestem jednak jazzmanem – i rockmani, i spece od folku. To jest świetne, że my wokół mamy tych ludzi, że możemy z nimi co pewien czas robić coś świeżego. Ale potem, kiedy takich spotkań jest dużo, to grając w małym klubie we czterech, dajemy czadu i mówimy: „Fajnie znowu pograć w kwartecie". Tacy jesteśmy. Mimo naszych osobistych projektów, które tworzą ścieżki równoległe wobec Voo Voo, jesteśmy od siebie tak czy inaczej uzależnieni. Działamy jak stare dobre małżeństwo. Wspieramy się, choć też bardzo lubimy z siebie szydzić, obrabiać cztery litery, dokuczać – ale wszystko to jest

otoczone taką dużą dozą sympatii, że cokolwiek się nie zdarzy, będziemy turlać się razem.

Więc przyznasz, że Voo Voo to nie jest tylko zespół, ale również stan umysłu?

Absolutnie.


MICHAŁ
BRYNDAL

1

WEJŚĆ W CZYJEŚ BUTY

PIOTR METZ Skąd właściwie wziąłeś się w Voo Voo?

MICHAŁ BRYNDAL Trochę z przypadku. Znajomy DJ – Mr Krime – dał Karimowi Martusewiczowi mój numer. Karim zadzwonił, zapytał, czy mam wolny wieczór. Miałem. Spotkaliśmy się na „jam", super nam się grało. Więc potem, kiedy nagle Voo Voo potrzebowało perkusisty, Karim przypomniał sobie o mnie.

Zanim zacząłeś grać w Voo Voo, byłeś fanem Waglewskiego i jego ekipy?

Szczerze mówiąc, jedyną płytą Voo Voo, jaką znałem, było „Małe Wu Wu". Będąc dzieckiem, słuchałem jej bardzo często i grałem w grę planszową doń dołączoną. Ale wtedy była to po prostu jedna z płyt ulubionych, słuchanych u mnie w domu równie często co np. koncert Kabaretu Dudek. Oczywiście potem byłem świadomy, że jest taki ktoś jak Wojtek Waglewski i jego zespół. Ale Voo Voo mocniej kojarzyłem od strony wizualnej niż dźwiękowej.

Jak to?

Studiowałem na Wydziale Sztuk Pięknych w Toruniu, więc wpadały mi w oko różne estetycznie interesujące rzeczy. Plakaty Voo Voo były charakterystyczne i konsekwentne, ten styl przewijał się rokrocznie przy okazji koncertów w Toruniu. W ten sposób, za sprawą Zbyszka Koziary i jego projektów, Voo Voo zapisało się w mojej świadomości.

Wygląda więc na to, że jesteście z różnych kosmosów.

I tak, i nie. Po kilku latach grania w zespole, po dwóch płytach, po wspólnych przejściach wiem, że to było bardzo dobre spotkanie. Oczywiście to, że znalazłem się w jednym zespole z Waglem, Mateuszem i Karimem, było dla mnie czymś wyjątkowym, pewnym zaszczytem. Natomiast to, że nigdy nie zgłębiałem twórczości Voo Voo, nie byłem fanem, pozwoliło mi podejść do całej sytuacji ze zdrowym dystansem.

Byłeś zaskoczony propozycją zostania perkusistą Voo Voo?

Na początku wszystko było dość niejasne. Uważałem, że to coś tymczasowego, nagłe zastępstwo. Nawet przez moment nie myślałem o tym w sposób długofalowy. Dlatego starałem się po prostu przyswoić materiał, w miarę możliwości trzymać się stylistyki Stopy, no i rozglądać się, co z tego wszystkiego wyjdzie.

Sytuacja była nagła. Zespół miał zobowiązania, a ty z marszu musiałeś wejść w czyjeś buty. Czy już wtedy rozmawialiście o tym, co będzie potem?

W ogóle nie było takich rozmów, a ja celowo takich nie zaczynałem. Nie chciałem wymuszać na nikim żadnej deklaracji czy decyzji. Wiedziałem po prostu, że jeżeli chłopakom spodoba się, jak gram, będzie OK. Więc robiłem wszystko, co w mojej mocy, żeby zaprezentować najlepszą muzyczną wersję siebie.

Zresztą bardzo lubię takie świeże, otwarte sytuacje, kiedy po prostu gramy bez wstępnych założeń. Improwizujemy. A jeśli do tego się zgrywamy, układa nam się wspólna praca, jak się nam ze sobą dobrze rozmawia, to jest po prostu super. Nic więcej nie trzeba, żadnych dodatkowych rozmów o tym, czy jestem na próbę, czy na zawsze.

Twoje przyjście do Voo Voo zbiegło się z generalną zmianą w zespole. Wojtek nie ukrywał w rozmowie ze mną, że ciążył mu balast bycia zespołem od „Łobi jabi". Postanowił więc, że trzeba coś z tym zrobić. Czujesz się częścią tych zmian?

Myślę, że nastąpił efekt domina. Zmęczenie Wagla dawną stylistyką, moje pojawienie się... Ale już wcześniejsza płyta „Wszyscy muzycy to wojownicy" i towarzyszące jej koncerty były mocnym otwarciem nowego etapu, resetem dla fanów. „Wiemy, że jesteście z nami, wiemy, po co przychodzicie na nasze koncerty, ale teraz mamy świeżą, inną muzę. Posłuchajcie". Więc być może i beze mnie wszystko poszłoby w kierunku, w którym teraz zmierza Voo Voo. Nie wiem. W każdym razie to, że wywodzę się ze świata jazzu, daje mi trochę inne podejście do myślenia o zespole. Każdy muzyk wnosi własną energię, pomysły i oryginalne spojrzenie. I ta kombinacja tworzy charakterystyczne brzmienie zespołu.

Jednak to, że zastąpiłeś zmarłego kolegę, nie mogło pozostać bez wpływu na ciebie i twoją obecność w zespole.

Tu jak zwykle świetną robotę wykonał Szef, czyli Wojciech. To było może dwa miesiące, nie wiem, może tylko miesiąc po moim pojawieniu się w zespole. Graliśmy w Sanoku, a po koncercie trafiliśmy na kameralny koncert znajomych górali. Gadu gadu, a tu nagle Wojciech wyjeżdża z mową na poważnie. Mówi, żebym jak

najwięcej grał siebie, w swoim stylu, żebym w ogóle nie patrzył na bębniarzy, którzy grali wcześniej w Voo Voo, nie naśladował ich stylistyki. Zapewnił, że mam w Voo Voo otwartą furtkę na granie siebie. Na początku byłem zdziwiony, trochę zaskoczony i oczywiście ucieszony, że mogę robić, co chcę. Ale później dotarło do mnie, jaka jest mądrość w tym, że się komuś, kto dopiero wchodzi do ekipy, mówi coś takiego. Szczególnie gdy mówi to nie byle kto. Waglu powiedział: albo będziemy gonić ducha Stopki i szukać podobnie grającej osoby, a nigdy takiej nie znajdziemy, albo wywrócimy sposób naszego grania i podporządkujemy się komuś zupełnie nowemu. Wielka mądrość...

Powiedział właściwie tyle, że ty, młody, nie musisz się oglądać na starych wyjadaczy, na ich dorobek, że w tych VooVoo-owskich ramach masz robić swoje.

Dokładnie. A przecież mógłby spokojnie powiedzieć mi: jeżeli na następnym koncercie nie będziesz grał tak jak Stopka, to do widzenia. A on zrobił coś zupełnie odwrotnego. Chapeau bas! Swoją drogą, trochę zajęło mi czasu, zanim...

Zrozumiałeś, co tak naprawdę Wagiel powiedział?

To jest jedna rzecz. Ale trochę czasu zajęło mi powrócenie do własnych ścieżek i wprowadzenie ich do zespołu, który grał w zupełnie inny sposób. Po czasie wydaje mi się, że fuzja była udana. Z drugiej strony Voo Voo nie zmieniło bardzo mojej stylistyki. Może minimalnie musiałem się dostosować, ale tak samo zespół troszkę się zmienił, przesunął w moją stronę. Całe szczęście, bo kiedy słucham pierwszych płyt Voo Voo z boksu wydanego na 30-lecie zespołu, to bębny są na nich tak inne, że czasami mam ochotę sam się wyrzucić z tego zespołu.

Naprawdę? Przecież tam są zebrane najbardziej zakręcone płyty Voo Voo. Powinny cię one raczej utwierdzić w przekonaniu, że trafiłeś pod dobry adres?

Może i tak, ale bębniarsko tam jest bardzo, bardzo konkretnie i bardzo powtarzalnie. Ja jestem raczej malującym pałkerem. Ale to nie jest tak, że odrzucam takie mocne granie. Uwielbiam i styl Stopka, i Ryszki, i Wojtka Morawskiego – pierwsza płyta Voo Voo jest po prostu rewelacyjna. Ale słuchając ich wszystkich, myślę sobie, że jestem z zupełnie innej parafii, dlaczego właściwie wzięli mnie do tego zespołu? Tak naprawdę dopiero druga płyta, którą nagraliśmy wspólnie, „Dobry wieczór", dała mi poczucie, że to jest po części moje, że w tej muzyce jestem też trochę ja.

„Dobry wieczór" to rzeczywiście początek trochę nowej drogi, która nie wiadomo, dokąd was zaprowadzi. Zresztą sam Wagiel twierdzi, że po tej płycie po raz pierwszy w życiu nie wie, co będzie dalej. A jak praca nad tą płytą wyglądała z twojej perspektywy?

Wiesz, najpierw trzeba się było trochę podomyślać. Praca z Waglem to nie jest praca z kompozytorem nad partyturą. Trzeba raczej z różnych sytuacji, strzępów rozmów dojść do tego, jak wygląda masterplan, który Wojciech układa w swojej głowie. Jestem zresztą wielkim fanem tej głowy, bo widzę, jak Wagiel tworzy w niej sobie taką grę strategiczną i przestawia w niej pionki. To się dzieje z dużym wyprzedzeniem, więc...

...jest czas na korekty?

Albo zwyczajny przypadek. Bo już w graniu okazuje się, że tu nagle można pójść trochę szybciej, tu zrobić jakiś skrót, wycofać się, bo coś tam, kurczę, jakoś nie wychodzi. Szczerze mówiąc, nie wiem, na ile stylistyka dwóch ostatnich płyt została przez

Wojciecha skorygowana tak, żeby mi bardziej pasowała. Ale weźmy taką sytuację: generalnie z Waglem dużo gadamy o muzyce, o zespołach czy płytach, które nam się podobają albo i nie podobają, o fajnych brzmieniach. Często zapisuję to, czego on się tam nowego dokopał. Pewnego razu Wojciech zasugerował mi przedostatnią płytę Dr. Johna. Posłuchałem i myślę, kurde, to jest świetne, wow. Taki trochę kapciowaty, śmietnikowy sound, ale skutecznie mi wszedł do głowy. To był moment, kiedy przygotowywaliśmy się do nagrywania płyty „Dobry wieczór" – rozmawialiśmy o tym, że może warto pójść w tę stronę, nadać nagraniom podobny, lekko rozjechany puls. To było coś nowego, coś jak dla mnie. Ale oczywiście z płytami jest tak, że spotykamy się najpierw na próbach, przed wejściem do studia, i robimy z grubsza zarysy utworów, ale to i tak ma się nijak do tego, jak te utwory brzmią na płycie.

Więc jak to w końcu jest z Waglewskim? Ma wszystko w głowie czy nie?

Pewnych rzeczy nie mógł mieć w głowie. Na przykład tego, jak bardzo piosenki z „Dobry wieczór" zmienią się po roku grania koncertów. Zresztą bardzo szybko po wejściu do zespołu zauważyłem, że wszyscy w Voo Voo lubią zabawę na scenie. I tak jak ja nie lubią prób. Wszyscy nastawieni są na zabawę, improwizację, zmiany aranży w czasie rzeczywistym. Mamy radary ustawione nieustannie na siebie i jedziemy we wspólną podróż. A pod drodze zdarzają nam się różne przygody, czasem je kreujemy, a czasem po prostu się dzieją. Trzeba tylko być na tyle spostrzegawczym, żeby na to pozwolić. Oczywiście jest ryzyko, że mogą też wyjść rzeczy nieciekawe, ale myślimy raczej pozytywnie. Więc od początku, nawet jeżeli graliśmy na koncertach klasyczny repertuar z gatunku „Łobi jabi", to niemal

zawsze pojawiał się jakiś moment, kiedy ktoś wrzucał coś niespodziewanego i wszyscy za tym szli. Nie mówię, że to ja zawsze zaczynałem rozróbę, ale po prostu to jest organiczna część grania w Voo Voo: każdy może rzucić ten pierwszy kamyk. Jednak z nagraniami jest inaczej. Z „Dobry wieczór" było tak, że na początku staraliśmy się dość dokładnie odwzorowywać to, co Wagiel zaplanował. Na koncertach zaistniał świetny balans między elementami ładu a elementami improwizacji. Ja mam tendencję do grania za dużo, do kombinowania, co tu by jeszcze zmienić. Ale na „Dobry wieczór" jest kilka takich utworów, w których od początku do końca piosenki gram dokładnie to samo, pętle. Jest też kilka utworów, które właściwie nie wiadomo, jak się zaczną, i nie wiadomo, jak się skończą. I wszyscy są na to szaleństwo przygotowani i gotowi, żeby wciąż iść z tym materiałem dalej i dalej. Dlatego nie wiem, co się jeszcze może wydarzyć, jak ta płyta będzie brzmiała na koncertach za pół roku czy rok.

2

SPUSZCZONY ZE SMYCZY

Siłą sprawczą w Voo Voo jest pan Wojciech, ale przy projekcie powstańczym „Placówka ’44” dostałeś mocną zachętę, żeby spróbować coś na własną rękę napisać.

Okoliczności były takie, że po koncercie bodajże w Zielonej Górze, w busie padła propozycja, która kompletnie zbiła mnie z pantałyku. Oczywiście wiedzieliśmy już wcześniej, że robimy projekt dla Muzeum Powstania Warszawskiego, że punktem wyjścia są teksty z konkursu na powstańczy wiersz. Cała ta historia z konkursem poetyckim trwającym w czasie walk brzmiała jak żywcem wyjęta z filmu Tarrantino.

Do tego fakt, że to nie miała być kolejna regularna studyjna płyta Voo Voo, dawał szansę na kolejne poszerzenie horyzontów tego, co można, prawda?

Tak, chociaż na początku byłem pewien, że Wojciech po prostu przyniesie piosenki, może ze dwie napisze Mateusz i tyle. Ale tymczasem w tym busie Wojciech nagle mówi tak: „No to dobra,

panowie, ja może bym zrobił cztery piosenki, Matełko też cztery, a Karim i Bryndu po dwie byście zrobili. Siedzę, słucham i nie dowierzam. Mam skomponować piosenki i do tego tyle samo co Karim, który komponuje, aranżuje i w ogóle wie, jak to się robi. A ja? Nowicjusz w tej materii zupełny. Wcześniej nigdy z Wojciechem nie gadałem o tym, że miałbym komponować. Ale skoro już te słowa padły, stwierdziłem, że po prostu zamykam się i Wojtek na pewno o tym zapomni. Nie zapomniał (całe szczęście). Szło bardzo ciężko. Kiedy wchodziliśmy do studia, kuliłem się przerażony. Byłem pewien, że to będzie tragedia, że to się nie uda, że nic nie będzie ze sobą stroiło, że napisałem jakieś głupoty. Ale okazało się, że wyszło bardzo fajnie. Pamiętam, byłem nad jeziorem, wczesny maj, dryfowałem, wylegując się na słońcu, a tu nagle przyszedł SMS od Karima: piosenka, którą zrobiłeś z Tomkiem Organkiem („Palec na cynglu"), została singlem. Pomyślałem: nieeeee, to niemożliwe!

Dla wielu Organek kojarzy się przede wszystkim z tą waszą piosenką.

To niesamowite. Jestem bardzo zadowolony z tego utworu. I z drugiego, „Sierpień", który zaśpiewała Basia Derlak, też. Tym bardziej że tę całą napisałem sam.

To był chyba kolejny krok w dalekosiężnym masterplanie Wojtka – wciągnąć cię w komponowanie.

Hmm... coś w tym może być. Jestem mu za to wdzięczny i będę wdzięczny dozgonnie, że mnie wystartował w tej materii. Od tamtej pory nic jeszcze nie skomponowałem, ale dobrze jest wiedzieć, że się jest w stanie zrobić coś, co ma ręce i nogi.

Pochodzisz z rodziny zanurzonej w muzyce. Ale też bardzo pod tym względem eklektycznej. Twój starszy brat Jacek był wokalistą i gitarzystą Kobranocki, a potem liderem Atrakcyjnego Kazimierza. Młodszy, Jakub, to wizjoner w dziedzinie łączenia muzyki trap z piosenką żołnierską. No i jest jeszcze Rafał, satyryk, ale również tekściarz.

Niby same grajki, ale szczerze, to dopiero od niedawna chodzą nam po głowie plany zrobienia czegoś wspólnie. Do ekipy dochodzi jeszcze Tymek, syn Rafała, basista.

Wpływ Wagli?

Może. W każdym razie mając już taki skład, wypadałoby coś razem nagrać. Przed Voo Voo grałem w kilku zespołach, które mnie muzycznie ukształtowały. Najważniejszy był toruński Gribojedow, w którym grałem dość długo. Zresztą do dzisiaj się przyjaźnimy. Graliśmy muzykę improwizowaną, choć nie był to jazz, pewnie raczej jass. Równolegle z Tomkiem Organkiem, Bartkiem Staszkiewiczem i Adamem Staszewskim założyliśmy zespół SOFA. Graliśmy razem do momentu, kiedy pojawiła się propozycja pierwszego kontraktu płytowego, a ja już wiedziałem, że będę jednak jechał do Katowic zdawać do klasy jazzowej w Akademii Muzycznej. Więc nastąpiła podmianka bębniarza. Ale również ten band dał mi strasznie dużo. Bo dzisiaj młodzi z pokolenia YouTube'a raczej rzadko robią to, na co ja jeszcze mogłem sobie pozwolić: miałem własny zespół, który grał próby cztery-pięć razy w tygodniu i godzinami rzeźbił nawet jakieś krótkie loopy. Potem były Katowice, akademia oraz znajomości i sytuacje, które wciąż trwają i kiełkują. Razem z moimi kolegami z roku, pianistą Nikolą Kołodziejczykiem i kontrabasistą Maćkiem Szczecińskim, stworzyliśmy zespół Stryjo. Wydaliśmy już drugą płytę z muzyką improwizowaną. Ale jest to muzyka tonalna, a więc nie takie

zupełne free. Można wręcz powiedzieć, że to są piosenki. Tylko że kiedy wychodzimy na scenę, ich jeszcze nie ma. A jednak kiedy kończymy grać, okazuje się, że one miały początek, jakieś rozwinięcie, koniec i de facto można by z nich jakieś hity do radia wystrugać. No, może nie ze wszystkich. Nikola Kołodziejczyk jest też aranżerem i kompozytorem, więc w 2009 roku nagraliśmy płytę z big-bandem zatytułowaną „Chord Nation". Jednak nie było kasy na jej wydanie. Ukazała się w końcu rok temu, a jak już się pojawiła, to dostaliśmy za nią Fryderyka. Następny projekt z Nikolą to „Barok progresywny" – rewelacyjny moim zdaniem. Zderzają się w nim muzycy jazzowi i barokowy kwartet smyczkowy.

Zastanawiam się cały czas, czy pan Wojciech, spuszczając cię ze smyczy, wie, z czym wrócisz do zespołu.

Nie wie. Ale chyba mi ufa. Nawet dzisiaj dostałem od niego wiadomość, a wiadomości od Wagla to rzecz rzadka, zwłaszcza z pozytywnymi hasłami – że bardzo mu się podoba ten nasz progresywny barok. No i super, że się dzieją, że mnie wciąż zaskakują. Że sam siebie zaskakuję. Dużo tego wszystkiego, ale tak to już dzisiaj jest, trzeba działać symultanicznie. Sytuacja jest dynamiczna, więc trzeba być bardzo elastycznym.

DYSKOGRAFIA

ALBUMY STUDYJNE
I ŚCIEŻKI DŹWIĘKOWE





VOO VOO
1986

Pronit/LP/1986
Polton/CD/1991
ART2 Music/CD reedycja/2015

SNO-POWIĄZAŁKA
1987

Pronit/LP/1987
Digiton/CD
Box Music/CD reedycja/2005
ART2 Music/CD reedycja/2015

DYSKOGRAFIA





MAŁE WU WU
1988

Polskie Nagrania „Muza"/
LP/1988
Pomaton CD

Z ŚRODY
NA CZWARTEK
1989

Polskie Nagrania „Muza"/LP/1989
Box Music/CD reedycja/2005
ART2 Music/CD reedycja/2015





SESZELE
1990
(muzyka filmowa)

Poljazz, Digiton/LP, CD/1990

ZESPÓŁ GITAR ELEKTRYCZNYCH
1991

Digiton 1991
Klub Płytowy Razem/
CD reedycja/2013

DYSKOGRAFIA





MAŁE WU WU
TAM TAM I TU
1992

TAM TAM I TU/1991
Zic Zac/CD/1991

ZAĆMIENIE
PIĄTEGO SŁOŃCA
1992
(muzyka filmowa)

Pomaton/CD/1992





MIMOZAIKA
1992
(muzyka teatralna)

JAM/CD/1992

ŁOBI JABI
1993

Tonpress/CD/1993
Music Corner/CD reedycja
ART2 Music/CD reedycja/2015

DYSKOGRAFIA





ZAPŁACONO
1994

Polton/CD/1994

RAPATAPA-TO-JA
1995

Polton /CD/1995





FLOTA
ZJEDNOCZONYCH SIŁ
1997

Polton/Warner/CD/1997

OOV OOV
1998

Music Corner/CD/1998
ART2 Music/CD reedycja/2015

DYSKOGRAFIA





KALEJDOSKOP
1999

Music Corner/CD/1999

PŁYTA Z MUZYKĄ
2001

Sony Music/CD/2001





PŁYTA
2002

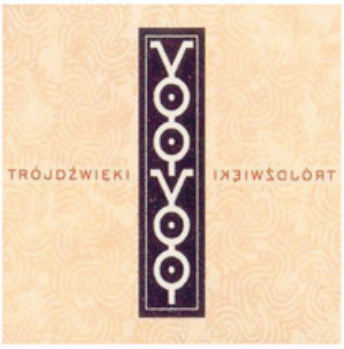
Sony Music/CD/2002

MUZYKA ZE SŁOWAMI
2002
(muzyka teatralna)

Sony Music/CD/2002

DYSKOGRAFIA





VOO VOO Z KOBIETAMI
2003

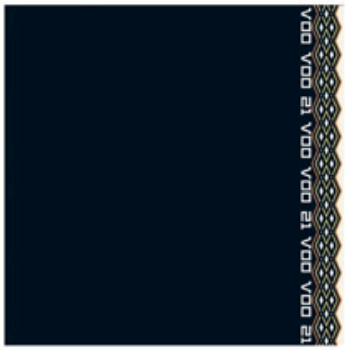
Sony Music/CD/2003

TRÓJDŹWIĘKI
2004

Sony Music/CD/2004







XX CZ. 1
2005

Sony BMG/CD/2005

21
2006

Pomaton EMI/CD/2006

DYSKOGRAFIA



TISCHNER
TREBUNIE-TUTKI+
VOO VOO-NOOTKI
2007

Agora SA/CD/2007



MAŁE WU WU
ŚPIEWA WIERSZE
KS. JANA TWARDOWSKIEGO
2007

Agora SA/CD/2007





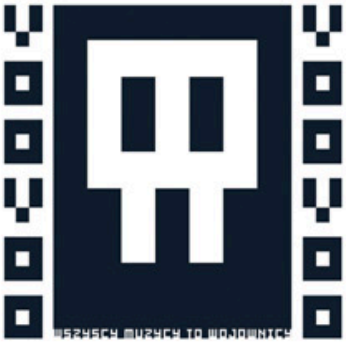
SAMO VOO VOO
2008

EMI Music Poland/CD/2008

VOO VOO I HAYDAMAKY
2009

Agora SA/CD/2009

DYSKOGRAFIA





WSZYSCY MUZYCY TO WOJOWNICY
2010

EMI Music Poland/CD/2010

NOWA PŁYTA
2012

ART2 Music/Agora SA/CD/2012





DOBRY WIECZÓR
2014

ART2 Music/Agora SA/CD/2014
ART2 Music/Agora SA/LP/2015

PLACÓWKA '44
2015

Muzeum Powstania
Warszawskiego/Agora SA/CD/2015

DYSKOGRAFIA



30 LAT VOO VOO
EDYCJA KOLEKCJONERSKA
2015

ART2 Music/Agora SA/7 CD


KALENDARIUM

1983

- sesja „I Ching", w nagraniach udział biorą m.in.: Zbigniew Hołdys (kompozytor większości materiału), Martyna Jakubowicz, Jerzy Kawalec, Wojciech Morawski, Janusz Niekrasz, Andrzej Nowak, Andrzej Nowicki i Wojciech Waglewski.
Nagrania realizuje Wojciech Przybylski i Jarosław Regulski

1985

- premiera płyty „Świnie" grupy Morawski Waglewski Nowicki Hołdys
- Wojciech Waglewski zakłada Voo Voo,
oprócz lidera w składzie znaleźli się
Andrzej Nowicki (gitara basowa), Wojciech Morawski (perkusja), Milo Kurtis (instrumenty perkusyjne)
- zespół debiutuje na Festiwalu Muzyków Rockowych
w Jarocinie,
z Markiem Czapelskim (perkusja) zamiast Morawskiego

1986

- Pronit wydaje pierwszą płytę Voo Voo pt. „Voo Voo"
- powstaje nowy skład Voo Voo, oprócz Wojciecha Waglewskiego grają Mateusz Pospieszalski (saksofon, flety proste, instrumenty klawiszowe, akordeon), Jan Pospieszalski (gitara basowa, kontrabas) oraz Andrzej Ryszka (perkusja)
- koncert w warszawskim klubie Remont, zapis tego wydarzenia ukazał się na płycie „Koncert" (1987)

1987

- premiera płyty „Sno-powiązałka"
- występy za granicą, m.in.: w ZSRR, Niemczech
(w Berlinie na festiwalu obok m.in. Jamesa Browna),
Holandii i Szwecji

1988

- premiera płyty „Małe Wu Wu"
- trasa koncertowa po Europie, m.in. w Danii i Holandii

• Wojciech Waglewski zostaje uhonorowany Nagrodą Artystyczną Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego

1989

- koncert Letnia Zadyma W Środku Zimy organizowany przez Towarzystwo Przyjaciół Chińskich Rękzników Jurka Owsiaka w warszawskim klubie Stodoła
• płyta „Z środy na czwartek”
premiera płyty Wojciecha Waglewskiego z muzyką do filmu „Seszele” Bogusława Lindy

1990

- do zespołu dołącza Piotr „Stopa” Żyżelewicz, wywodzący się z legendarnych kapel niezależnej sceny – punkowej Armii i reggae’owego Izraela

1991

- premiera płyty Wojciecha Waglewskiego „Gra-żonie” dedykowanej żonie Grażynie
• płyta „Mimozaika” z muzyką do przedstawienia „Popioły” lubelskiego teatru Scena Ruchu, założonego i prowadzonego przez mima i reżysera Mirosława Olszówkę
• menedżerem zespołu zostaje Mirosław Olszówka, pracuje z Voo Voo przez kolejne 19 lat
• płyta Wojciecha Waglewskiego z muzyką do filmu dokumentalnego Krzysztofa Bukowskiego „Zaćmienie piątego Słońca”
• powstaje piosenka „Karnawał”, która staje się hymnem Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy Jurka Owsiaka
• premiera płyt „Zespół gitar elektrycznych” i „Tam tam i tu”

1992

- powstaje muzyka do pantomimy komicznej „Kalejdoskop” w reżyserii Mirosława Olszówki w Teatrze Scena Ruchu

1993

- premiera płyty „Łobi jabi”
- akustyczny koncert w studio Radia Łódź („Koncert w Łodzi”)
- zespół bierze udział w ogólnokrajowej trasie WOŚP (w towarzystwie zespołów Ira, Proletaryat, Kobranocka i Zdrowa Woda), Rock&rollowych Antylach we Wrocławiu i katowickich Odjazdach
- powstaje muzyka autorstwa Mateusza Pospieszalskiego do filmów „Balanga” w reżyserii Łukasza Wylężałka (nagrana z zespołem Voo Voo) oraz „Gorący czwartek” w reżyserii Michała Rosy (nagrana m.in. z zespołem Tie Break)

1994

- muzyka do „Gorącego czwartku” zostaje nagrodzona na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni
- koncert w Lublinie na Rynku Starego Miasta, podczas którego debiutuje Darek „Filek” Filozof – realizator i pomysłodawca oprawy świetlnej Voo Voo; to również pierwszy koncert wymyślony i zorganizowany przez Mirka Olszówkę jako menedżera zespołu
- premiera płyty „Zapłacono” z okładką Jarosława Koziary – malarza, grafika, plakacisty, performera, który odtąd odpowiada za wizerunek grupy (okładki albumów, logo i koncertową scenografię)
- Wojciech Waglewski zostaje producentem muzycznym płyty „Cztery” zespołu Raz, Dwa, Trzy

1995

- legendarny koncert w kamieniołomach w Kazimierzu nad Wisłą dla 10 tys. ludzi
- Wojciech Waglewski występuje na koncercie „List do R. na 12 głosów” w hołdzie dla Ryszarda Riedla premiera płyty „Rapatapa-to-ja”
- Wojciech Waglewski zostaje wyróżniony „Paszportem Polityki” w kategorii „Rock. Pop. Estrada” za „łączenie muzyki różnych kultur”

- Wojciech Waglewski otrzymuje Fryderyka – Nagrodę Akademii Fonograficznej w kategorii „Kompozytor roku". Tę nagrodę w tej samej kategorii otrzymał później w latach 2008 i 2009
- płyta „Tribute To Eric Clapton" produkcji Wojciecha Waglewskiego, z udziałem m.in. Voo Voo, Edyty Bartosiewicz, Martyny Jakubowicz, Jana Borysewicza, Stanisława Soyki

1997

- premiera płyty „Flota zjednoczonych sił. Najlepsi śpiewają Voo Voo" z udziałem m.in.: Kasi Nosowskiej, Kayah, Grzegorza Turnaua, Lecha Janerki, Kazika, Maćka Maleńczuka i Stanisława Soyki
- premiera płyty „Muzyka od środka" Wojciecha Waglewskiego – zbiór kompozycji do filmu „Kroniki domowe" w reżyserii Leszka Wosiewicza

1998

- z zespołu odchodzi Jan Pospieszalski, jego miejsce zajmuje Karim Martusewicz
- premiera płyty „Oov Oov"

1999

- premiera płyt „Koncert w Trójce" i „Kalejdoskop"
- pierwszy z koncertów granych na Przystanku Woodstock

2000

- koncert bożonarodzeniowy w Teatrze Polskim w Warszawie
- koncert wielkanocny w Teatrze Wielkim w Warszawie, wystąpili również: Raz, Dwa, Trzy, Carrantuohill, Amampondo, Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego Opery Narodowej pod dyrekcją Wojciecha Michniewskiego, tancerze i szczudlarze Sceny Ruchu
- premiera płyty „Wagiel/Mateo – Koncert"
- koncert jubileuszowy na zamku w Janowcu nad Wisłą

prowadzony przez Jurka Owsiaka

2001

- koncert bożonarodzeniowy w Teatrze Wielkim w Warszawie
- premiera płyty „Płyta z muzyką” z gościnnym udziałem Bartka Fisza Waglewskiego
- koncerty w Nowym Jorku, Chicago, Wiedniu

2002

- premiera płyty „Płyta” z gościnnym udziałem Bartka Fisza Waglewskiego
- koncert bożonarodzeniowy w Sali Widowiskowo-Sportowej Impart we Wrocławiu
- płyta Wojciecha Waglewskiego z muzyką do animowanego filmu „Tytus, Romek i Atomek wśród złodziei marzeń” w reżyserii Leszka Gałysza
- spektakl „Muzyka ze słowami” w Teatrze Studio z Janem Peszkiem i Marią Peszek, w reżyserii Piotra Cieplaka, produkcji Mirka Olszówki, ze scenografią Jarosława Koziary i muzyką Voo Voo

2003

- premiera płyty „Voo Voo z kobietami” z gościnnym udziałem Anny Marii Jopek i Urszuli Dudziak

2004

- koncert na Malcie na Donau Festival obok Davida Byrne’a
- koncert dla wielotysięcznej publiczności pod Bramą Brandenburską w Berlinie

2005

- płyta „Trójdźwięki” – zapis dwóch koncertów z radiowej Trójki
- płyta „XX Cz. 1”
- płyta Martyny Jakubowicz „Tylko Dylan” z udziałem Voo Voo

2006

- płyta Wojciecha Waglewskiego do filmu „Jasne błękitne okna” w reżyserii Bogusława Lindy
- premiera płyty „21” nagranej z Aukso – Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy pod dyr. Marka Mosia oraz z gościnnym udziałem Małgorzaty Walewskiej i Tomasza Stańki

2007

- premiera płyty Wojciecha Waglewskiego „Koledzy” nagranej z Maćkiem Maleńczukiem
- płyta Wojciecha Waglewskiego „Muzyka filmowa” (trzypłytowy box, a w nim premierowa płyta „Zlepka” zawierająca tematy instrumentalne do filmów: „Strefa ciszy” w reż. Krzysztofa Langa, „Człowiek wózków” w reż. Mariusza Malca oraz do spektaklu teatralnego „Kubuś P.” w reż. Piotra Cieplaka)
- premiera albumu „Tischner” nagrana z zespołem Trebunie-Tutki
- płyta „Małe Wu Wu śpiewa wiersze ks. Jana Twardowskiego”

2008

- premiera płyty „Samo Voo Voo”
- premiera albumu „Męska muzyka” Waglewski Fisz Emade
- premiera koncertowego DVD „Męska muzyka” Waglewski Fisz Emade

2009

- premiera płyty „Voo Voo i Haydamaky”

2010

- pierwsza edycja Męskiego Grania, którego dyrektorem artystycznym jest Wojciech Waglewski
- premiera płyty „Wszyscy muzycy to wojownicy”
- Złoty Melon wydaje Voo Voo „Przystanek Woodstock 2004 i 2009” – dwupłytowe wydawnictwo DVD, zawierające nagrania koncertów Voo Voo na Przystanku Woodstock
- ukazuje się płyta DVD „Najmniejszy koncert świata” Voo Voo i Haydamaky

- umiera Mirosław „Kiton” Olszówka,
nowym menedżerem zespołu zostaje Paweł Walicki

2011

- nominacja do Fryderyków za płytę „Wszyscy muzycy to wojownicy” w kategorii „Album roku rock”
- umiera Piotr „Stopa” Żyżelewicz,
do zespołu dołącza Michał Bryndal
- charytatywny koncert „Dla Stopy” zorganizowany przez Pawła Walickiego w klubie Stodoła w Warszawie, w którym biorą udział: 2TM2,3, Abradab, Armia, Robert Brylewski, Tomasz Lipiński (Armia), Kabaret Mumio, Kim Nowak, KNŻ, Maleo Reggae Rockers, Mamadou Diouf, Moskwa, Katarzyna Nosowska, Adam Nowak, Małgorzata Walewska, Zakopower
- koncert poświęcony Mirkowi Olszówce
– Lublin, bazylika Dominikanów
- druga edycja Męskiego Grania pod przewodnictwem Wojciecha Waglewskiego

2012

- premiera płyty „Nowa płyta”
- koncert „Dla Stopy 2” z udziałem zespołów Voo Voo, Luxtorpeda, T. Love, Raz, Dwa, Trzy, Izrael, Mumio, Maleo Reggae Rockers, Vavamuffn, Deriglasoff, Karmiski Club oraz Anny Marii Jopek i Tomasza Budzyńskiego

2013

- premiera płyty „Matka, syn, Bóg” Waglewski Fisz Emade

2014

- płyta „Dobry wieczór” z udziałem Alima Qasimova i Fargany Qasimov z Azerbejdżanu – ostatni album zrealizowany dla Voo Voo przez Wojciecha Przybylskiego przed jego śmiercią w 2015 r.

2015

- Voo Voo otrzymuje Fryderyka za album „Dobry wieczór”

w kategorii „Muzyka korzeni i źródeł”

- Wojciech Waglewski nagrodzony na 7. edycji Międzynarodowego Festiwalu Producentów Muzycznych Soundedit „za szczególne dokonania w dziedzinie produkcji muzycznej i kunszt słowa”
- ukazuje się kolekcjonerski box 30 lat Voo Voo – siedmiopłytowe ekskluzywne wydawnictwo zawierające zremasterowane płyty „Voo Voo”, „Sno-powiązałka”, „Z środy na czwartek”, „Łobi jabi”, „Oov Oov”, a także akustyczny koncert „Przy lampce” i występ z Jarocina 2015
- premiera albumu „Placówka ’44” nagranego z okazji obchodów rocznicy Powstania Warszawskiego, z udziałem m.in. Tomka Organka, Barbary Wrońskiej (Pustki), Barbary Derlak (Chłopcy kontra Basia), Justyny Święs (The Dumplings), Tomka Makowieckiego. W dniu premiery płyty odbywa się koncert na dziedzińcu Muzeum Powstania Warszawskiego
- ukazuje się koncertowa płyta „Suwałki Blues Festival 2015 – Bielszy Odcień Bluesa”
- „Gdybym” z udziałem Alima Qasimova i Fargany Qasimov najwyżej notowaną piosenką na Liście Przebojów Trójki w 2015 roku

2016

- nominacja do Fryderyków za płytę „Placówka ’44” w kategorii „Album roku rock”
- płyta „Dobry wieczór” zyskuje status złotej płyty
- początek nagrań do nowego albumu Voo Voo „7”





Koncert zespołu Yá-Sou. Od lewej Milo Kurtis, Grażyna Waglewska, Wojciech Waglewski, Jacek Zajączkowski, Warszawa, Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Indyjskiej, 1975. Fot. archiwum zespołu



Wojciech Waglewski w radiowym studio M1 na Myśliwieckiej 3/5/7, Warszawa, 1983. Fot. Ryszard Gajewski



Wojciech Waglewski, Andrzej Nowicki (Perfect), Wojciech Morawski (Breakout, Porter Band, Perfect), Wojciech Przybylski (realizator dźwięku), Janusz Niekrasz (TSA), Zbigniew Hołdys, Seweryn Reszka, Andrzej Nowak (TSA), Andrzej Piekarczyk (TSA), Jarosław Regulski (realizator dźwięku), studio M1 na Myśliwieckiej 3/5/7, Warszawa, 1983. Fot. Ryszard Gajewski



Wojciech Waglewski, Zbigniew Hołdys podczas sesji do „I Ching” w studio M1 na Myśliwieckiej 3/5/7, Warszawa, 1983. Fot. Ryszard Gajewski



Wojciech Waglewski i Martyna Jakubowicz w studio M1 na Myśliwieckiej 3/5/7, Warszawa, 1983. Fot. Ryszard Gajewski





Wojciech Waglewski w studio M1 na Myśliwieckiej 3/5/7, Warszawa, 1983.
Fot. Ryszard Gajewski



Zespół Morawski Waglewski Nowicki Hołdys (MWNH), od lewej Wojciech Morawski, Andrzej Nowicki, Zbigniew Hołdys, Wojciech Waglewski, klub Stodoła (na ścianach malowidła Henryka Sawki), Warszawa, 1983. Fot. Ryszard Gajewski



Pierwszy skład Voo Voo: Wojciech Waglewski, Marek Czapelski, Andrzej Nowicki, Milo Kurtis, klub Stodoła, Warszawa, 1985. Fot. archiwum zespołu





Wojciech Waglewski, Mateusz Pospieszalski, Andrzej Ryszka, Jan Pospieszalski
w klubie Stodoła, Warszawa, 1986. Fot. Ryszard Gajewski



Jan Pospieszalski, klub Stodoła, Warszawa, 1983. Fot. Ryszard Gajewski



Wojciech Waglewski na okładce pierwszego albumu Voo Voo projektu Bartłomieja Kuźnickiego, 1986



Zespół Woo Boo Doo: Marcin Pospieszalski, Mateusz Pospieszalski, Janusz Yanina Iwański, Andrzej Urny, Andrzej Ryszka, Antoni Ziut Gralak, 1986.
Fot. Mirosław Makowski



Mateusz Pospieszalski, Andrzej Ryszka, Częstochowa, 1988. Fot. Mirosław Makowski



Mateusz Pospieszalski, Jan Pospieszalski, Wojciech Waglewski, Andrzej Ryszka, 1987. Fot. Mirosław Makowski



Mateusz Pospieszalski, Jan Pospieszalski, Andrzej Ryszka, Wojciech Waglewski, 1987. Fot. Mirosław Makowski



Piotr „Stopa” Żyżelewicz. Fot. Jerzy Karp



Karim Martusewicz, 1998. Fot. Bartłomiej Rutkowski



Radosław Nowakowski, Milo Kurtis, Jacek Ostaszewski, Wojciech Waglewski, Warszawa, 1997. Fot. Mieczysław Włodarski



Wojciech Waglewski i Jurek Owsiak. Fot. archiwum zespołu



Wojciech Waglewski odbiera Fryderyka w kategorii „Najlepszy kompozytor”, Warszawa, 1995. Fot. Sławomir Kamiński/Agencja Gazeta



Mirek Olszówka – wieloletni menedżer Voo Voo, mim, aktor, reżyser, współtwórca Teatru Scena Ruchu, pomysłodawca i dyrektor festiwalu Inne Brzmienia w Lublinie, Lublin, 2010. Fot. Jacek Babicz



Koncert z okazji 15-lecia Voo Voo. Mateusz Pospieszalski i Mamadou Diouf, Janowiec nad Wisłą, 2000. Fot. Iwona Burdzanowska/Agencja Gazeta



Spektakl muzyczny „Muzyka ze słowami”: Maria Peszek, Jan Peszek, Wojciech Waglewski, 2003. Fot. Mirek Olszówka

Piotr „Stopa” Żyżelewicz, Mateusz Pospieszalski, Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, 2006. Fot. Tomek Sikora



Voo Voo i Trebunie-Tutki – od lewej Jan Trebunia-Tutka, Karim Martusewicz, Władysław Trebunia-Tutka, Piotr „Stopa” Żyżelewicz, Krzysztof Trebunia-Tutka, Anna Trebunia-Wyrostek, Wojciech Waglewski, klub Stodoła, Warszawa, 2007. Fot. Wojciech Surdziel/Agencja Gazeta



Koncert z okazji 25-lecia Voo Voo na Festiwalu Woodstock, Kostrzyn nad Odrą, 2009. Fot. owsiak.net



Zdjęcie promujące pierwszą trasę koncertową Męskiego Grania pod dyrekcją artystyczną Wojciecha Waglewskiego. Od lewej Tomasz Stańko, Wojciech Waglewski, Maciej Maleńczuk, Andrzej Smolik, Abradab, Bartek Fisz Waglewski, 2010. Fot. Tomek Sikora/Agencja Live



Lech Janerka i Wojciech Waglewski, próba przed koncertem Męskiego Grania, Wrocław, 2011. Fot. Paweł Walicki



Lech Janerka, Wojciech Waglewski, Mateusz Pospieszalski, Wojtek Mazolewski, próba przed koncertem Męskiego Grania, Wrocław, 2011. Fot. Paweł Walicki



Koncert poświęcony Mirkowi Olszówce, Lublin, bazylika Dominikanów, 2011.
Fot. Rafał Michałowski/Agencja Gazeta



Piotr „Stopa” Żyżelewicz, 2010. Fot. archiwum zespołu



Ekipa Voo Voo, od lewej: Piotr Chołody – technika sceniczna, Krzysztof Głębocki – realizacja dźwięku, Mariusz Dettlaff – tour menedżer, Michał Bryndal, Dariusz Filozof, Mateusz Pospieszalski, Karim Martusewicz, Paweł Walicki – menedżer Voo Voo, Wojciech Waglewski, Wrocław, 2012. Fot. Pepito



Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, Mateusz Pospieszalski, Michał Bryndal, Wrocław, Hala Stulecia, 2012. Fot. Pepito



Wojciech Przybylski, Szczepan Pospieszalski, Mateusz Pospieszalski, Antoni „Ziut” Gralak, Karol Pospieszalski, nagrania „Nowej płyty”, Rewak Studio, Warszawa, 2012. Fot. Paweł Walicki



Michał Bryndal, Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, Mateusz Pospieszalski, Wrocław, Hala Stulecia, 2012. Fot. Pepito



Michał Bryndal, Mateusz Pospieszalski, Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, Wrocław, zdjęcia z sesji fotograficznej do płyty „Nowa płyta”, 2012. Fot. Pepito



Koncert zespołu Voo Voo i Orkiestry Gidle podczas Gali Fryderyków, Warszawa, Teatr Polski, 2013. Fot. Mieczysław Włodarski/East News



Wojciech Waglewski, Piotr Emade Waglewski, Bartek Fisz Waglewski, radiowe Studio S-4, ul. Woronicza, nagrania do płyty „Matka, syn, Bóg", Warszawa, 2013. Fot. Artur Rawicz



Wojciech Waglewski, Alim Qasimov, Rzeszów, wspólny występ Voo Voo z zespołem Alima Qasimova podczas Europejskiego Stadionu Kultury, 2013. Fot. Paweł Walicki



Wojciech Waglewski, studio Andrzeja Rewaka, nagrania do płyty „Dobry wieczór”, Warszawa, 2014. Fot. Dominika Podczasza



Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, Michał Bryndal, Mateusz Pospieszalski, kadr z teledysku „Po godzinach" w reżyserii Agnieszki Glińskiej, 2014. Fot. Franek Przybylski



Paweł Walicki, menedżer Voo Voo, odbiera w imieniu zespołu Fryderyka za płytę „Dobry wieczór". Od lewej: Reni Jusis, Darek Malejonek, Paweł Walicki, Warszawa, Teatr Polski, 2015. Fot. Darek Kawka/ZPAV



Przygotowania do koncertu Solidarity of Arts z udziałem Esperanzy Spalding i Voo Voo. Na zdjęciu Wojciech Waglewski, Esperanza Spalding, Karim Martusewicz, Gdańsk, 2014. Fot. Anna Rezulak



Voo Voo z Natalią Przybysz, Jarocin Festiwal 2015. Fot. Krzysztof Sęk



Wojciech Waglewski, Alim Qasimov i jego córka Fargana Qasimova, Jarocin Festiwal 2015. Fot. Krzysztof Sęk



Jarocin Festiwal – koncert z okazji 30-lecia Voo Voo z udziałem specjalnych gości – Alima i Fargany Qasimov oraz Natalii Przybysz, 2015. Fot. Tomasz Staszewski



Karim Martusewicz, Mateusz Pospieszalski, Jurek Owsiak, Michał Bryndal, Wojtek Waglewski, Piotr Chołody, Przystanek Woodstock 2015. Fot. Marcin Michoń



Voo Voo w Teatrze Variété, trasa koncertowa promująca album „Dobry Wieczór”, Kraków, 2015. Fot. Łukasz Popielarczyk



Soundedit Festival 2015 – wręczenie nagrody Człowieka ze Złotym Uchem dla Wojciecha Waglewskiego. Koncert z gościnnym udziałem Marii Peszek, Łódź, 2015. Fot. Paweł Walicki



Soundedit Festival 2015 – wręczenie nagrody Człowieka ze Złotym Uchem dla Wojciecha Waglewskiego. Koncert z gościnnym udziałem Leszka Możdżera, Łódź, 2015. Fot. Anita Andrzejczak



Koncert Voo Voo na obchodach 71. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego, premiera płyty „Placówka '44". Od lewej: Michał Bryndal, Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, Barbara Derlak (Chłopcy Kontra Basia), Barbara Wrońska (Pustki), Justyna Święs (The Dumplings), Tomek Makowiecki, Tomek Organek, Marta Maślanka, Karol Pospieszalski, Mateusz Pospieszalski i Mikołaj Kubicki, Warszawa, Muzeum Powstania Warszawskiego, 2015.
Fot. M. Michalski/MPW





Olsztyn Green Festiwal 2016. Fot. Michał Murawski









Olsztyn Green Festiwal 2016. Fot. Michał Murawski



Koncert Voo Voo z orkiestrą Aukso w katowickim NOSPR, 2016. Fot. Sławomir Rybok



Koncert Waglewski+ podczas Open Eyes Economy Summit oraz wręczenie Złotej Płyty za album „Dobry wieczór". Od lewej stoją: Alim Qasimov, Fargana Qasimova, Michał Bryndal, Karim Martusewicz, Wojciech Waglewski, Joanna Cieślewska – Wydawnictwo Agora, Mateusz Pospieszalski, Mariusz Dettlaff – tour menedżer Voo Voo, przedstawiciel wydawcy płyty ART2 Music, Piotr Chołody – technika sceniczna, instrumenty perkusyjne, tanpura, Jan Chojnacki – radiowa Trójka, Kraków, ICE Centrum Kongresowe 2016. Fot. Łukasz Popielarczyk



Michał Bryndal, Wojciech Waglewski, Piotr Chołody, Mateusz Pospieszalski, Karim Martusewicz, koncert promujący płytę „Dobry wieczór", Filharmonia Szczecińska, 2016. Fot. Hubert Grygielewicz



PIOTR METZ

Dziennikarz radiowy i muzyczny, jeden z twórców i do 2001 roku dyrektor muzyczny RMF FM. Tworzył również muzyczny profil Radiostacji, Eski Kraków i kanału MTV Polska. Od 2006 do 2012 roku redaktor naczelny miesięcznika „Machina". W latach 2006-2009 był również dyrektorem muzycznym Sopot Festival. Jego kariera radiowca zaczęła się na początku lat 80., kiedy współpracował z radiową Jedynką. Jednak na dobre zainicjowały ją w 1982 roku audycje o The Beatles w radiowej Trójce. Powrócił do niej w 2005 roku – prowadzi m.in. audycję „Lista osobista", a od 2016 roku jest jej dyrektorem muzycznym.